813690

Пр. 2010

813690

4322.2
792/09/(47)+927(08)

К. СКАЛЬКОВСКІЙ

ВЪ ТЕАТРАЛЬНОМЪ МІРѢ

НАБЛЮДЕНІЯ, ВОСПОМИНАНІЯ И РАЗСУЖДЕНІЯ

Проверено 1935 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ТИПОГРАФІЯ А. С. СУВОРИНА. ЭРТЕЛЕВЪ ПЕР., Д. 13
1899

792
С 423

Пр. 1940

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Уральского
Госуниверситета
г. Свердловск

813690

ВЪ ТЕАТРАЛЬНОМЪ МІРѢ

L'homme n'est pas le maitre de choisir le temps où il doit vivre; ce sont les circonstances qui determinent sa vocation. On est satirique malgré soi.

F. Lhomme.

Въ книжныхъ магазинахъ „НОВАГО ВРЕМЕНИ“ и у другихъ книгопродавцевъ продаются сочиненія К. СКАЛЬКОВСКАГО:

ПУТЕВЫЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ въ Испаніи, Египтѣ, Аравіи и Индіи. Ц. 2 р.

ПУТЕВЫЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ по Кавказу, Турціи, Сербскимъ землямъ и Соединеннымъ Штатамъ. Изд. 2-е. Ц. 2 р. 50 к.

У СКАНДИНАВОВЪ И ФЛАМАНДЦЕВЪ. Путевыя впечатлѣнія въ Швеціи, Даніи и Бельгіи. Ц. 1 р.

ВОКРУГЪ СВѢТА. Сорокъ шесть тысячъ верстъ по морю и сушѣ. Ц. 1 р. 50 к.

НОВЫЯ ПУТЕВЫЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ въ Испаніи, Марокко, Англіи и Франціи. Ц. 1 р. 25 к.

ПУТЕВЫЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ въ Португаліи, Австріи, Франціи и Италіи. Ц. 1 р.

ВЪ ПАРИЖѢ. 3-е изданіе. Ц. 1 р. 50 к.

СУЭЗСКІЙ КАНАЛЪ и его значеніе для русской торговли. Ц. 1 р. 50 к.

РУССКАЯ ТОРГОВЛЯ въ Тихомъ океанѣ. Ц. 2 р.

РУССКІЙ ТОРГОВЫЙ ФЛОТЪ и срочное пароходство на Черномъ и Азовскомъ моряхъ. Ц. 2 р.

ВНѢШНЯЯ ПОЛИТИКА РОССІИ и положеніе иностранныхъ державъ. Ц. 3 р.

СОВРЕМЕННАЯ РОССІЯ. Въ двухъ томахъ. 3-е изданіе. Ц. 2 р. 50 к.

НАШИ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ И ОБЩЕСТВЕННЫЕ ДѢЯТЕЛИ. 2-е изд. Ц. 2 р.

ТАНЦЫ И БАЛЕТЪ и ихъ мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ. Изданіе 2-е. Ц. 2 р.

О ЖЕНЩИНАХЪ, мысли старыя и новыя. 10-е изданіе. Ц. 2 р.

LES MINISTRES DES FINANCES DE LA RUSSIE. Paris chez Guillaumin. 6 francs.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

Вмѣсто предисловія. Какъ я сдѣлался театраломъ VII
I. Историческій очеркъ 1
II. Баронъ К. К. Кистеръ 8
III. Казенные театры въ 1881 году 16
IV. Театральныя реформы 44
V. Монополія и свобода театровъ 69
VI. Изъ ложи въ бенефисъ г-жи Савиной 75
VII. Французскій театръ
Управленіе 78
Репертуаръ 87
Труппа 93
Публика 99
VIII. Русскій авторъ на французской сценѣ 103
IX. Нашъ балетъ 108
X. Итальянскія балерины въ Россіи 118
Вирджинія Цукки 121
Марія Джури 126
Альбертина Флиндтъ 132
Антоніетта Дель-Эра 144
Аделина Зоцо 147
Эмма Бессоне 152
Джіованнина Лимидо 157
Карлотта Бріанца 160
XI. Итальянскія балерины въ Россіи (окончаніе)
Елена Корнальба 172
Луиджія Альджизи 181
Антоніетта Белла 191
Ривольта, Росси, Стриччино и Черри 201
Пальмира Полини 203
Луиджія Чералле 207
Пьерина Леньяни 209
XII. Еще о балетѣ, фееріи и балетной музыкѣ
Объ упраздненіи балета 220
Балетныя реформы 225
Феерія на казенной сценѣ 230

стр.
О балетной музыкѣ 233
Аристократическій композиторъ 237
Балетные музыканты 242
XIII. Итальянская опера
По поводу оперы «Ричардъ III» 244
Упраздненіе итальянской оперы 247
Изъ ложи на бенефисѣ г. Котони 253
XIV. О нѣмецкомъ театрѣ 558
XV. Постановка пьесъ 262
О постановкѣ «Альдоны» 267
XVI. О правѣ плескать руками, вызывать и двигаться въ театрѣ . 271
XVII. Оперетка 277
Ортансъ Шнейдеръ 278
Оперетка въ Петербургѣ и провинціи 281
Зорина 290
XVIII. Наши мейнингенцы. 293
XIX. Пріѣзжія иностранныя труппы
Дебютъ труппы Лассаля—Дьедоне 297
Кокленъ старшій 300
XX. Любительскіе и благотворительные спектакли
Спектакли любителей 306
Любительскій балетъ 308
Благотворительные вечера 312
XXI. Развлеченія толпы
Водвореніе шансонетки 318
Публичные балы 321
XXII. Театръ въ Москвѣ и въ провинціи
Московскіе театры 327
Провинціальные театры 334
XXIII. Театръ въ Варшавѣ 341
XXIV. Приготовленіе артистовъ
Театральныя училища 354
Консерваторіи 360
XXV. Спектакли въ Великомъ посту. 370
Спектакли въ древности 374
XXVI. О нравственности на сценѣ и за кулисами 381

КАКЪ Я СДѢЛАЛСЯ ТЕАТРАЛОМЪ.

(вмѣсто предисловія).

Я высидѣлъ подъ-рядъ 14 разъ «Belle Helène», 27 разъ «Carmen» и 146 разъ «Конька Горбунка». Уже за это своего рода «азовское сидѣніе» я имѣю право считать себя театраломъ. Я видѣлъ казенные театры въ ихъ апогеѣ, видѣлъ ихъ паденіе: при мнѣ три раза перестраивался Маріинскій театръ и развалился Большой, перемѣнились семь директоровъ, большинство ихъ, выражаясь словами Котошихина, были назначены «не по уму, а по великой породѣ, потому ничему не учены»; я не мало воевалъ противъ нихъ, а всего написалъ о театрѣ не менѣе тысячи статей и рецензій. Слышалъ я «Belle Helène» по-армянски, самомъ неблагозвучномъ языкѣ въ свѣтѣ, и «Lucrèce Borgia» по-новогречески, причемъ Дженаро въ самыхъ трагическихъ мѣстахъ философски ковырялъ въ носу; поглядѣлъ я сценическія представленія въ четырехъ частяхъ свѣта и поднесъ не менѣе сотни цвѣточныхъ корзинъ. Только стиховъ, кажется, никогда не писалъ «къ предмету». Сдѣлался же я театраломъ какъ-то незамѣтно, чуть ли не отъ рожденія.

Моя покойная мать, ученица извѣстнаго итальянскаго композитора Риччи, обладала превосходнымъ голосомъ, и такъ какъ въ сороковыхъ годахъ итальянская музыка свирѣствовала въ обществѣ, то меня уже въ люлькѣ укачивали подъ звуки Россини, Беллини и Доницетти. Какая нибудь «Beatrice di Tenda», отъ которой тошнитъ вагнеристовъ, у меня вызываетъ и до сихъ поръ слезы умиленія. Одесса, гдѣ я родился и учился, имѣла еще много итальянскаго. Опера, гдѣ,

говорятъ, въ молодости пѣлъ хористомъ Гарибальди, занимала тамъ всѣхъ, и я помню, хотя былъ ребенкомъ, необычайный успѣхъ «Rigoletto». La donna e mobile пѣли въ Одессѣ даже извозчики. Этой популярности содѣйствовали не только шарманки, называемыя въ Одессѣ катеринками *), но и процвѣтавшій тогда обычай, чисто итальянскій: пѣть на улицѣ по выходѣ изъ театра тѣ аріи, которыя публикѣ нравились. Объ обществѣ и говорить нечего: итальянская опера составляла его единственное развлеченіе. Меня возили въ ложу еще дитятею, а въ первый разъ я сидѣлъ въ креслѣ восьми лѣтъ за 75 коп. и видѣлъ какую-то «Eleonore» ничтожнаго итальянскаго композитора, а затѣмъ «Barbière». Послѣдній произвелъ на меня необыкновенное впечатлѣніе; я такъ хохоталъ въ сценѣ притворнаго опьяненія Альмавивы, что меня чуть не вывели изъ театра. Тѣнь Банко въ «Macbeto» Верди, несмотря на грубость тогдашнихъ «явленій», пугала меня и, въ ожиданіи ея, я заранѣе сидѣлъ съ закрытыми глазами.

Въ Одессѣ въ это время, наканунѣ Крымской войны, была превосходная опера, теноромъ былъ знаменитый впослѣдствіи Ноденъ, а примадонами двѣ красавицы—Брамбила и Басседжіа. Въ первую, милую и воздушную, были влюблены всѣ студенты Ришельевскаго лицея (въ дворянскомъ пансіонѣ послѣдняго я воспитывался), а во вторую, великолѣпно сложенную, — ихъ профессора. Профессоръ русской словесности Зеленецкій едва ли не сидѣлъ на козлахъ, когда молодежь везла на себѣ Басседжію въ день бенефиса, что, какъ извѣстно, продѣлалъ въ Москвѣ редакторъ «Московскихъ Вѣдомостей» Хлоповъ въ бенефисъ Фанны Эльслеръ **).

Когда изъ Одессы я поѣхалъ доканчивать образованіе въ Петербургъ, то попалъ въ Горный институтъ, который издавна славился своею любовью къ театру. Изъ этого заведенія вышли

*) Это названіе взято съ польскаго по первому слову польскаго романса, который на этомъ инструментѣ наигрывали, точно такъ же какъ слово шарманка происходитъ отъ слова «Charmante Gabrielle», которыми начинался романсъ впервые популяризированный шарманками.

**) Я зналъ потомъ этого Хлопова чиновникомъ въ акцизѣ (когда въ акцизъ пошли служить всѣ поэты и литераторы); онъ остался оригиналомъ, и когда покойный Николай Потѣхинъ былъ арестованъ за сношеніе съ Маццини (вотъ чѣмъ занимались акцизники въ Полтавѣ), то на запросъ жандармскаго штабъ-офицера, что замѣчалъ онъ за Потѣхинымъ, Хлоповъ написалъ смѣло: «Замѣчалъ стремленіе къ изящному»!

Каратыгинъ, Самойловъ, Брянскій. Въ корпусѣ даже былъ особый домашній театръ, гдѣ режиссерствовалъ извѣстный водевилистъ Ониксъ—псевдонимъ нашего профессора начертательной геометріи, впослѣдствіи начальника монетнаго двора, горнаго генерала Ольховскаго. Артистическія традиціи твердо сохранялись въ институтѣ. При мнѣ, впрочемъ, кадеты играли болѣе лѣтомъ на дачѣ, но за то зимою корпусъ представлялъ совершенную консерваторію; всѣмъ были розданы казенные инструменты (въ корпусѣ былъ особый оркестръ изъ писарей и кантонистовъ, подъ который мы ежедневно отплясывали послѣ ужина) и потому только и слышались звуки волторнъ, тромбоновъ и віолончелей. Какъ бы раздѣляя кадетскій принципъ, что «утромъ полезно гулять, а вечеромъ вредно заниматься», начальство возило насъ то и дѣло на казенный счетъ въ театръ, по большей части въ русскую оперу, тогда обыкновенно пустовавшую. Да и безъ этого почти каждый вечеръ мы отправлялись въ театръ на собственный счетъ въ оперу, въ галерею 1-го яруса, гдѣ я еще кадетомъ былъ абонированъ, или въ французскій театръ въ балконъ. Въ кресла ходить кадеты тогда права не имѣли.

При такихъ занятіяхъ, конечно, театральные вопросы насъ очень занимали и въ химической лабораторіи, служившей клубомъ, пока наши колбы и реторты кипятились и растворы процѣживались, мы ежедневно по часамъ спорили о сравнительномъ достоинствѣ Тамберлика и Кальцолари. Профессоръ аналитической химіи, полковникъ Ивановъ, ярый театралъ, принималъ лично горячее участіе въ этихъ спорахъ. Случалось, что стклянки лопались въ песчаныхъ баняхъ во время этихъ споровъ и добродушный Ивановъ подсказывалъ намъ количество того или другого погибшаго элемента, почти уже готоваго къ опредѣленію.

Истощивъ всѣ аргументы въ защиту своего героя, одинъ кадетъ говорилъ другому: «Тамберликъ куда выше, онъ, говорятъ, и не пьетъ ничего кромѣ водки, а твой Кальцолари питается молокомъ».

Тамберликъ былъ тогда кумиромъ не однихъ кадетъ. Буквально въ значительной части петербургскихъ кружковъ ни о чемъ другомъ не говорили, какъ о Тамберликѣ, что остроумно описалъ въ одной изъ своихъ повѣстей Николай Успенскій. Трудно выдумать картину болѣе эфектную, какая представлялась ежегодно въ бенефисъ Тамберлика. Давался обыкновенно

«Otello» и при появленіи тенора въ гондолѣ въ 1-мъ актѣ буквально весь театръ, даже дамы въ ложахъ, вставали съ своихъ мѣстъ и неистовыя овацiи продолжались минутъ пять.

Молодежь просто боготворила Тамберлика; овацiи были особенно сильны тамъ, гдѣ видѣли малѣйшій случай для намековъ на тогдашнія либеральныя вѣянія. Фразу «cercar la liberta!» въ «Вильгельмѣ Телѣ» заставляли Тамберлика повторять по три и по пять разъ. Такой же успѣхъ имѣлъ потомъ дуэтъ Граціани съ Анджіолини въ «Puritani», заканчивавшійся словами «Gridande liberta!»

Галерея 1-го яруса, примыкавшій къ ней такъ называемый «ящикъ», т. е. парадизъ, изъ котораго ровно ничего не было видно, какъ и изъ средней части галереи, биткомъ набитыя народомъ, представляли оживленную картину. Проходы также были полны и за право постоять капельдинеры взимали съ любителей bel canto по рублю. Во время представленія мы не стѣснялись разстегиваться, снимать галстуки, а аплодировали такъ, что мундиры у насъ постоянно были съ заплатами подъ мышками. Въ антрактахъ мы пили воду ковшомъ прямо изъ ведра и неистово спорили изъ-за достоинствъ того или другого артиста.

Особенно много было ожесточенныхъ споровъ изъ-за Барбо, красавицы со скверным голосомъ. За красоту мы ее поддерживали съ такимъ жаромъ, что чуть не дрались съ противной партіей въ антрактѣ. Мужъ артистки, ея горничная и даже собака были предметомъ нашего особаго вниманія на театральномъ подъѣздѣ. Она насъ всѣхъ знала, раздавала фотографическія карточки съ надписями и дозволяла цѣловать свои ручки. Я помню, какъ одинъ высокопоставленный теперь мужъ, а тогда кадетъ, бросившись цѣловать Барбо и не разсчитавъ времени, поцѣловалъ по ошибкѣ меня. Когда Барбо уѣзжала, мы просто плакали и устроили даже въ корпусѣ родъ ночного богослуженія въ ея честь по особой программѣ съ музыкой изъ оперъ, гдѣ она участвовала.

На масляной театральная горячка доходила до безумія, мы высиживали по два раза въ день въ театрѣ, поѣдая въ промежутокъ блины съ скверным масломъ въ трактирѣ «Роза», vis-à-vis съ Большимъ театромъ; за то первая недѣля поста казалась чѣмъ-то въ родѣ могилы. Это было единственное время, когда я посѣщалъ нѣмецкій театръ, такъ какъ по старинному

обычаю нѣмцы играли въ первые два дня поста. Нѣмки въ это время ѣли булочки на розовой водѣ. Теперь и этотъ обычай,—увы!—уничтожился.

Подъ впечатлѣніемъ итальянской оперы, особенно «Фаворитки», я написалъ либрето оперы «Донъ Алонзо или наказанный злодѣй», къ которой мой товарищъ Дмитревскій живо скомпилировалъ музыку, и при помощи одного изъ нашихъ учителей, капельмейстера нѣмецкой труппы, оркестровалъ партитуру. Кадеты играли въ оркестрѣ, кадеты пѣли и женскія партіи. По русскому обычаю, ролей никто не зналъ, оркестръ вралъ немилосердно, отличались только солисты на разныхъ инструментахъ, но опера имѣла успѣхъ, особенно канканъ, который отплясывали въ оперѣ по случаю пріема испанскимъ королемъ китайскаго посланника! Добродушное начальство только дивилось, гдѣ это мы такъ хорошо выучились канканировать, тогда какъ профессорами танцевъ были у насъ балетные танцоры Эбергардты, строгіе классики.

Выучились же мы, посѣщая Михайловскій театръ, гдѣ тогда каждый спектакль заканчивался водевилемъ съ канканчикомъ, который превосходно танцовали Дешанъ и Каролина Летесье. Любовь публики къ этому «соединенію природы съ правдою» зависѣла отъ того, что до начала 60-хъ годовъ канканъ и публичные балы были строго запрещены лѣтъ двадцать пять подъ-рядъ. Тогда и курить нельзя было на улицахъ, на желѣзнодорожные вокзалы надобно было входить, имѣя шапку въ рукѣ, а кадеты и даже офицеры, надѣвшіе калоши, рисковали поплатиться всей своей будущностью.

Первою пьесою, которую я видѣлъ на Михайловскомъ театрѣ, былъ палерояльскій фарсъ «Le mariée du mardi gras». Онъ мнѣ мнѣ такъ понравился въ исполненіи Леменпля, его жены, Верне, Дешана, его сестеръ Милы и Мальвины, что я послѣ того тридцать восемь лѣтъ подъ-рядъ не пропустилъ въ Михайловскомъ театрѣ почти ни одной субботы, кромѣ, конечно, тѣхъ случаевъ, когда отсутствовалъ изъ Петербурга. На Петербургской французской сценѣ перебывала масса отличныхъ артистовъ, но рѣдко публика кого такъ любила, какъ Леменпля (онъ и въ Парижѣ славился въ «Palais Royal»). Только заслышавъ его звучный голосъ за кулисами, уже вся зала мгновенно принимала заразительно веселое настроеніе.

Субботы Михайловскаго театра тогда были не то что ны-

нѣшнія. Артисты получали за 15 лѣтъ пожизненныя пенсіи и съ ними няньчились. Публика самая нарядная наполняла биткомъ театръ, въ антрактахъ жгли благовонныя жидкости и самъ министръ, старый графъ Адлербергъ, принималъ живое участіе въ труппѣ. Состоявшія подъ его покровительствомъ знаменитая Минна Ивановна и рыженькая французская артистка Бланшъ возсѣдали въ крайнихъ ложахъ, но довольно высоко. Тогда ложи давались чуть не по чинамъ. Дамы полусвѣта не могли сидѣть ниже бель-этажа; ихъ было множество. Въ началѣ 60-хъ годовъ проѣдались выкупныя бумаги и строились концессіонерами желѣзныя дороги. Денегъ тратилось много; поэтому знаменитыя парижскія гетеры, какъ саранча, налетѣли въ Петербургъ. Въ ложахъ по субботамъ красовались такія знаменитости, какъ Бланшъ д'Антиньи, съ которой Зола списалъ Nana, Баруччи (называвшая себя la grande Putana del Mondo), Кампль де-Ліонъ, Мебль Грей, Памелла, Блекфордъ и др.

Изъ пьесъ, которыя я видѣлъ за долгое сидѣніе на Михайловскомъ театрѣ, наибольшій успѣхъ при первомъ представленіи имѣла «Nos intimes» Сарду, несмотря на манерную игру Напталь Арно и Лагранжа, и «La Belle Helène».

Первое представленіе послѣдней ознаменовалось еще овраціями императору Александру II, въ первый разъ выѣхавшему въ театръ послѣ покушенія Каракозова. Встрѣченъ былъ покойный государь съ большимъ одушевленіемъ не только публикою, но и французскою труппою въ греческихъ костюмахъ оперетки, спѣвшей нѣсколько разъ «Боже царя храни». Я помню, какъ у старика Леменила текли по щекамъ непритворныя слезы.

Но эти овраціи ничто передъ тѣмъ, что мнѣ довелось видѣть въ самый день покушенія 4-го апрѣля въ Александринскомъ театрѣ. Сцены эти въ свое время не были описаны. Уже идя въ театръ, я зналъ о покушеніи, но большинство сидѣвшей въ театрѣ публики ничего не подозрѣвало: вѣсть, однако, мгновенно распространилась, когда заиграли гимнъ. Послѣдній, разумѣется, повторенъ несчетное число разъ, восторгъ публики все усиливался, быстро пронесся слухъ, что спасъ царя мелкій купецъ или мастеровой. Одинъ изъ купцовъ, сидѣвшихъ въ креслахъ, услыхавъ имя Комиссарова, сказалъ, что онъ его знаетъ; сосѣдъ, не разслышавши, переспросилъ у купца имя спасителя; тотъ, думая, что спрашиваютъ его имя, назвался. Вдругъ среди дѣйствія

вскакиваетъ какой-то господинъ и громогласно заявляетъ, что спаситель государя здѣсь въ театрѣ. Сотни голосовъ закричали: «На сцену! На сцену! Гимнъ!» Бѣднаго купчика перекидываютъ черезъ оркестръ на сцену, куда сбѣгаются актеры, бутафоры, плотники, лѣзетъ и публика его цѣловать. Кто-то торжественно заявляетъ, что спасителя зовутъ Иванъ Ивановичъ Зонтиковъ. Крики: «Ура Зонтиковъ!» и новые поцѣлуи. Купецъ тщетно протестуетъ, это принимаютъ за скромность. Начинается нѣчто въ родѣ столпотворенія вавилонскаго, совершенно неописуемаго. Къ счастью, пріѣхалъ въ театръ директоръ театровъ графъ Борхъ. Онъ видѣлъ въ Зимнемъ дворцѣ Комисарова и поскорѣе приказалъ убрать за кулисы несчастную жертву недоразумѣнія, но толпа не прекращала криковъ и овацій до конца спектакля, который нѣсколько разъ обрывался.

Ничего подобнаго этому энтузіазму я потомъ въ своей жизни не видѣлъ. И послѣ того говорятъ, что Петербургъ городъ не русскій.

Когда я переѣхалъ въ Петербургъ, Сосницкій представлялъ уже совершенную рупну, хотя публика, по привычкѣ, горячо его всегда принимала. Мартыновъ и Максимовъ умерли вскорѣ послѣ моего пріѣзда и я ихъ мало видѣлъ, за то былъ свидѣтелемъ успѣховъ хорошенькой Снѣтковой 3-й и скоро скончавшейся Брошель, дебюта Сазонова и лучшихъ успѣховъ Линской и Самойлова. Послѣдній долгое время несъ на себѣ серьезный репертуаръ. Ему старались выставить противника въ Васильевѣ 2, но недостатокъ сценическихъ средствъ и склонность къ вину не позволили послѣднему занять первое мѣсто. Такъ какъ публику интересовала оперетка и запѣли Сазоновъ и балетная танцовщица Лядова 2-я, то къ нимъ на помощь взяли изъ Художественнаго клуба, игравшаго тогда замѣтную роль въ развлеченіяхъ средняго круга петербургскаго общества, куплетиста Монахова. Душою клуба былъ Аристовъ, съ такимъ же увлеченіемъ организовавшій потомъ добровольческое движеніе въ сербскую войну.

Находчивость г. Аристова видна хоть изъ слѣдующаго случая. Онъ ставилъ для славянскихъ гостей живыя картины изъ русской исторіи. Требовалось найти кого-либо для изображенія Петра. Идя по пассажу, Аристовъ видитъ высокаго нѣмца, оказавшагося хозяиномъ нотнаго магазина — Вы бы желали быть Петромъ Великимъ,— спрашиваетъ г. Аристовъ.— О, конечно,—

отвѣчаетъ нѣмецъ.—Ну, такъ не угодно ли со мною на извозчика!— И увозитъ нѣмца прямо на репетицію въ Маріинскій театръ, гдѣ на спектаклѣ означенный господинъ, слегка загримированный, отлично фигурировалъ въ попойкѣ, слѣдовавшей за полтавскимъ боемъ.

Къ половинѣ 70-хъ годовъ оперетка на Александринской сценѣ исчезла и тамъ воцарилась г-жа Савина, пріѣхавшая изъ Саратова, а съ нею репертуаромъ овладѣлъ г. Крыловъ.

Мнѣ какъ разъ пришлось держать выпускные экзамены, когда пріѣхала знаменитая тогда по ансамблю московская труппа Малаго театра: Шумскій, Садовскій, Васильева, Ѳедотова. Успѣхъ они имѣли, особенно Садовскій, чрезвычайный, и мнѣ, посѣщая ежедневно спектакли, приходилось въ ложахъ въ антрактахъ долбить записки палеонтологіи и горной механики. Такого дружнаго исполненія русскихъ пьесъ я потомъ ужъ не видалъ, хотя въ талантахъ на нашей сценѣ недостатка не было и дѣйствительные таланты, Давыдовъ, Варламовъ и др., быстро оцѣнивались. Я думаю даже, что наша труппа всегда была выше ея репертуара.

Если у публики были свои любимцы, то у печати свои предметы для постоянныхъ нападокъ. Душкинъ, Пронскій и Бурдинъ особенно подвергались злымъ и подчасъ несправедливымъ насмѣшкамъ. Послѣдній едва не былъ причиною моей преждевременной смерти.

Въ 1884 г., по дорогѣ во Флоренцію, я ѣхалъ съ нимъ въ одномъ купе. Въ Местре, около Венеціи, я вышелъ на перонъ и мнѣ казалось, что курьерскій поѣздъ маневрируетъ, между тѣмъ онъ двинулся съ мѣста на всѣхъ парахъ. Изъ купе высунулась фигура Бурдина, закричавшаго: «садитесь живѣе!» Я вскочилъ на подножку, шедшую вдоль всего вагона, но начальникъ станціи схватилъ меня сзади и сказалъ: «завтра утромъ!» Чтобы не свалиться подъ поѣздъ, я вырвался, но, не имѣя возможности удержать равновѣсіе, упалъ на подножку и лежа охватилъ ее руками; поѣздъ помчался въ Падую, шляпа моя свалилась.

Придя немного въ себя, я всталъ и началъ перебираться по площадкѣ, отыскивая свое купе; была полночь. Въ одномъ купе, казавшемся моимъ, я сталъ кулакомъ барабанить въ стекло, прося, чтобы отворили изнутри: извнѣ я самъ открылъ задвижку. Въ купе, оказалось, спали двѣ дамы; видя меня безъ шапки,

съ всклокоченными волосами, онѣ сначала страшно испугались и начали кричать, но затѣмъ, успокоившись, отперли. Я былъ такъ взволнованъ, что долго не могъ говорить и объяснить въ чемъ дѣло.

Въ Падуѣ меня ждали новыя злоключенія. Начальникъ станціи Местре телеграфировалъ о непослушаніи пассажира и меня встрѣтилъ начальникъ падуанской станціи съ двумя карабинерами. Узнать меня было не трудно, такъ какъ я вышелъ изъ дамскаго купе безъ шапки. Когда я показалъ свой паспортъ и объяснилъ, что виновенъ не я, а что глупый начальникъ станціи, таща меня за фалды на ходу поѣзда, едва не былъ причиною моей смерти, то меня отпустили. Мало того, черезъ недѣлю во Флоренціи я получилъ свою шляпу, разысканную гдѣ-то на полотнѣ дороги.

Къ сожалѣнію, наше высшее общество не интересовалось русскимъ театромъ, итальянская опера до ея закрытія была главнымъ его развлеченіемъ. Я тоже оставался поклонникомъ этой оперы, какъ и вообще всего итальянскаго. Роль Италіи еще недостаточно оцѣнена у насъ. Итальянцы не только создали русскій стиль въ архитектурѣ, не только завели у насъ русскую оперу и балетъ, но и выучили насъ дѣлать водку.

Изъ итальянцевъ болѣе всего цѣнились теноры. Я говорилъ о Тамберликѣ; съ Маріо носились, когда уже у него не было и признаковъ голоса, а изъ-за неприглашенія Мазини собственно и погибла у насъ казенная итальянская опера.

Лучшею характеристикою, что теноры сознаютъ это свое привилегированное положеніе, можетъ служить слѣдующій анекдотъ. Въ Монте-Карло одному изъ извѣстныхъ Петербургу теноровъ показали хорошенькую «amuseuse», прибавивъ, что знакомство съ нею кусается.— Не безпокойтесь,— замѣтилъ онъ. И уже на другой день гулялъ вмѣстѣ.— «Кто васъ представилъ»,—спросили его.—Я самъ, и моя первая фраза была: «madame vous savez oune tenor ne paye zamais!»

Изъ пѣвицъ и пѣвцовъ многія заграничныя знаменитости, какъ Штольцъ, Сассъ, Краусъ, Капуль, какъ ранѣе Пенко, никакого успѣха не имѣли; Патти, Нильсонъ дѣлали колоссальные сборы, но ихъ не любили. Обожала публика Бозіо, похороны ея были событіемъ. Въ послѣднее время очень любили г-жу Дюранъ. Поляки поддерживали свою Зембрихъ. Большой успѣхъ имѣла также г-жа Ферни Джермано, отличавшаяся

остроуміемъ, веселымъ характеромъ и прекраснымъ апетитомъ. Я сомнѣваюсь только, умѣла ли она писать (между итальянскими артистами это случается); насчетъ ариѳметики она тоже была слаба: когда ей было лѣтъ 45, она насчитывала себѣ только 27, и когда я сталъ какъ-то вычислять, то вышло, что она дебютировала въ оперѣ четырехъ лѣтъ. «Да, дѣйствительно, я была совсѣмъ маленькая», сказала она совершенно хладнокровно и показала такъ, примѣрно, на полъ-аршина отъ земли.

По обязанностямъ критика, я довольно близко присмотрѣлся къ житью-бытью французскихъ артистовъ. Французы, какъ и русскіе за границею, лишены всякаго чувства солидарности, поэтому Михайловскій театръ постоянно напоминалъ гнѣздо осъ. Непонятно даже, изъ-за чего тамъ ссорятся и интригуютъ. Для мужчинъ еще ангажементъ въ Россію обезпечиваетъ существованіе на нѣсколько лѣтъ, къ тому же изъ экономіи актеры заводятъ связи въ театрѣ же, эти связи для актрисъ считаются не стѣснительными и ни къ чему ихъ не обязываютъ. Возможность пользоваться четырехъ-мѣсячнымъ отпускомъ съ содержаніемъ также привлекаетъ актеровъ. Но для женщинъ, по необходимости имѣть по новому туалету въ каждомъ актѣ, жалованье, даже высокое, не представляетъ соблазна. Обыкновенно артистки, отправляющіяся въ Россію, дѣлаютъ большіе долги у модистокъ и затѣмъ все почти жалованье идетъ на погашеніе этого долга. Если артистка остается въ Петербургѣ менѣе трехъ лѣтъ—она разорена. Конечно, при ангажементѣ француженокъ увѣряютъ, что число boyards riches en fourures безконечно, но артистки быстро убѣждаются, что бояре—одна легенда. Извѣстно, что титулъ le dernier des boyards носитъ въ Петербургѣ одинъ весьма почтенныхъ лѣтъ биржевой нотаріусъ.

Уже при каждомъ распредѣленіи ролей въ пьесахъ происходятъ ссоры. Всѣ желаютъ имѣть роли ради «разовыхъ», и каждый увѣряетъ, что ему досталась une panne. Еще болѣе интригъ для полученія хорошей пьесы въ свой бенефисъ pour avoir des bonis-bonis. Дисциплина, однако, на французской сценѣ желѣзная, все ведется строго и акуратно. Надобно отдать справедливость французскимъ актерамъ, они чрезвычайно добросовѣстно относятся къ своимъ обязанностямъ, учатъ быстро роли и никогда не опаздываютъ на репетиціи. Образцомъ добросовѣстнѣйшаго отношенія къ своей службѣ могли служить Вормсъ,

Дюпюи, Вольписъ, Делапортъ, имѣвшая пренесносную маменьку, Паска, Лего, Мари-Лоръ.

Были, конечно, и артистки, смотрѣвшія на сцену совсѣмъ съ другой точки. Въ 50-хъ годахъ прославились по этой части Эстеръ де-Бонгаръ, Сюзанна Лажье, Алисъ Терикъ, а въ мое время довольно глупая и капризная Деверіа (изъ-за дракп ея отца съ ухаживающимъ за нею Бертономъ мы лишились лучшаго jeune premier), Летесье, Мокуръ—милая и безкорыстная, вопреки своей репутаціи, Анжель, Эме Марсіаль; обѣ послѣднія имѣли язычекъ какъ бритва. Летесье также была остроумна и зла.

Артистки вліяютъ подъ-часъ на судьбы театра. Я говорилъ выше о Бланшъ. Мила замѣнила «въ случаѣ» у Гедеонова Андреянову. Такую же роль при баронѣ Кистерѣ играла Пти, которой настоящее имя было не Дика, а Жозефина. Она, какъ и ея мать, была ранѣе любовницею маршала Маньяна, одного изъ главныхъ пособниковъ Наполеона III, почему Дика Пти была ярою бонапартисткою, тогда какъ Мари-Лоръ, дочь профессора литературы Бертрана де-Сенъ-Реми,—столь же ярою легитимисткою.

Артисты русской оперы, вслѣдствіе ихъ немногочисленности (я не говорю о хорѣ и оркестрѣ) и разнородности происхожденія и воспитанія, имѣютъ наименѣе общихъ между собою чертъ и труднѣе всего могутъ быть охарактеризованы какими либо признаками.

Я видѣлъ всѣ перипетіи русской оперы, какъ она, несмотря на талантъ Петрова, была совсѣмъ оставлена, какъ оживала благодаря участію Сѣтова, Леоновой и Никольскаго, какъ разцвѣла отъ успѣховъ Лавровской и отчасти агитаціи музыкальной прессы, особенно Сѣрова и Кюи, и какъ, наконецъ, при участіи Фигнера, пріобрѣла совершенно выдающееся среди другихъ казенныхъ спектаклей положеніе, почему попадать въ оперу можно или не щадя боковъ и стоя на площади въ снѣгу по шести и десяти часовъ, или представляя въ разныя кассы и конторы просьбы и документы, чуть ли не свидѣтельство о прививкѣ оспы. Есть, впрочемъ, еще два способа: дорогой, но общедоступный—обращаться къ барышникамъ, и дешевый, но трудно доступный—имѣть знакомыхъ среди театральныхъ заправилъ.

Мнѣ въ 1875—76 гг. пришлось стоять довольно близко къ русской оперѣ, когда тамъ два сезона пѣла моя сестра; тогда и ходъ за кулисы былъ довольно свободный. Наша опера отли-

чается отъ другихъ полнымъ отсутствіемъ «амуровъ»; въ артистическомъ отношеніи дисциплина здѣсь строгая и опера имѣетъ въ г. Направникѣ руководителя изъ ряда вонъ. Онъ дирижируетъ, страдая ревматизмомъ, нѣсколько сонно и флегматично и сочиняетъ неважныя оперы, но шефъ оркестра онъ удивительный и держитъ вожжи крѣпко, не руководствуясь никакимъ фаворитизмомъ, хотя не мало было субъектовъ за кулисами, подававшихъ ему даже калоши.

Время, мною описанное, относится къ періоду, когда Платонова уже постарѣла и репертуаръ держался на Меншиковой. Были артисты и артистки мало отесанные, но были вполнѣ джентельмены: г-жа Абаринова, гг. Корсовъ и Энде (фонъ-Дервизъ). Послѣдняго я зналъ ранѣе гусаромъ и потомъ акцизнымъ чиновникомъ. Въ это же время, хотя и недолго, пѣла несчастная Кадмина, слегка описанная не съ натуры въ «Татьянѣ Рѣпиной». Кадмина пѣла плохо, горломъ, но играла недурно, она была красиво сложена, имѣла чудные черные глаза, но огромныя грубыя руки. Добродушная, она носила однако слѣды первоначальнаго плохого воспитанія въ московской школѣ и и каждыя двѣ фразы она заправляла крѣпкими словечками. Мнѣ случилось близко познакомиться съ объектомъ ея самоубійства и я присоединяюсь къ мнѣнію тѣхъ, которые въ этой смерти видѣли не романъ, а какую-то случайную вспышку истерическаго темперамента, такъ часто встрѣчающагося въ театральной средѣ. Нѣкоторые ученые полагаютъ даже, что безъ «истерики» не можетъ и быть никакого драматическаго таланта. Пожалуй оно и правда.

Мнѣ пришлось быть на первомъ представленіи всѣхъ русскихъ оперъ, данныхъ почти за сорокъ лѣтъ. По большой части успѣхъ ихъ былъ сомнительный. Большой успѣхъ въ первое представленіе имѣли «Рогнѣда» — Сѣрова, «Демонъ» — Рубинштейна, «Евгеній Онѣгинъ» — Чайковскаго. Были и ужасные провалы: «Запорожецъ за Дунаемъ» — Артемовскаго, «Амалатъ Бекъ» — Афанасьева, «Тарасъ Бульба» — Кюнера, «Сарданапалъ» — Фаминцына, «Донъ-Жуанъ» — Фитингофъ-Шеля. Понятно, отчего дирекція избѣгаетъ сомнительныхъ русскихъ оперъ. Кто знаетъ, сколько нужно огромнаго туда и затратъ на постановку каждой оперы, поймете, какъ неразсудительно затрачивать этотъ трудъ, а равно и деньги для произведеній, обреченныхъ быть снятыми въ афиши послѣ второго или третьяго представле-

нія. Публика къ тому же безжалостна и ей дѣла нѣтъ до заслугъ автора-неудачника на поприщѣ русскаго искусства вообще.

Въ русской оперѣ я былъ, конечно, свидѣтелемъ разныхъ происшествій, между прочимъ спектакля, гдѣ Кравцовъ пѣлъ въ «Отелло». Ходили слухи, что онъ беретъ ut-dies (тогда на тамберликовскомъ ut-dies всѣ были помѣшаны). Кравцовъ оказался пѣвцомъ съ маленькимъ голоскомъ, въ придачу по дорогѣ простудившимся. Латышева-Дездемона также пѣла ужасно. Публика, биткомъ наполнявшая Маріинскій театръ, требовала прекращенія спектакля, особенно бушевали студенты, громогласно вызывая Сабурова. Подъ конецъ всѣ уже орали: «пса бураго!»

Другой также любопытный случай былъ въ «Фра-Діаволо». Лаврова-Спекки, раздѣваясь во 2-мъ актѣ, положила свою юбку на свѣчку и юбка загорѣлась. Спрятавшіеся разбойники, гг. Саріоти и Гумбинъ, выскочили, чтобы потушить огонь, но смѣхъ публики продолжался недолго. Крики «пожаръ!» разогнали публику, къ счастью, немногочисленную. Я видѣлъ при этомъ, какъ люди теряютъ совершенно голову при словѣ «пожаръ». Были дамы, которыя стояли какъ вкопанныя и кричали «горимъ», а какой-то господинъ, очевидно мужъ, спустилъ за руки свою жену изъ бель-этажа въ кресла, хотя проще было выйти въ корридоръ. Суматоха, впрочемъ, быстро прекратилась.

Тяжелое впечатлѣніе оставило представленіе, да еще первое, оперы «Корделія», когда, совершенно также какъ въ Парижѣ Ванъ-Зандтъ въ «Barbiere», молодая и талантливая пѣвица Бичурина напилась до безчувствія, за что и была уволена отъ службы. Непонятно, какъ было допущено продолженіе спектакля. Артистка ходила по сценѣ блѣдная, какъ смерть, и пѣла все, что ей въ голову приходило. Картина была удручающая.

Фигнера я помню скромнымъ, какъ молодая дѣвушка, молодымъ мичманомъ, служившимъ въ Добровольномъ флотѣ. Онъ пѣлъ романсики и мечталъ на счетъ великаго князя Константина Николаевича поѣхать въ Италію учиться, такъ какъ у петербургскихъ профессоровъ успѣха онъ не дѣлалъ. Я весьма усердно убѣждалъ его бросить это намѣреніе, предсказывая, что ничего не выйдетъ. Онъ не послушался и, какъ оказы-

вается, отлично сдѣлалъ, потому что изъ морского офицера вышелъ замѣчательный артистъ. Откуда мораль: слушать чужіе совѣты весьма умѣренно. Болѣе всего помогъ Фигнеру учитель хоровъ въ Ла-Скала; профессора и въ Миланѣ немного принесли ему пользы.

Помню, что на первомъ или на второмъ своемъ дебютѣ отъ волненія Фигнеръ упалъ въ обморокъ. Убѣжденъ, что это на 50% содѣйствовало его первоначальному успѣху въ публикѣ. Если онъ это сдѣлалъ притворно, то поступилъ какъ великій мимъ. Успѣхъ его съ тѣхъ поръ все росъ и лучше всего опредѣляется цѣнами въ оперѣ, которыя имѣются обыкновенныя, возвышенныя и фигнеровскія, какъ въ московскихъ трактирахъ имѣются полупорціи (это для обыкновенныхъ человѣческихъ силъ), порціи и полуторыпорціи. «Послѣднія для духовенства-съ», какъ объяснилъ мнѣ одинъ половой.

Съ консерваторіей, по связи ея съ русской музыкой, мнѣ пришлось познакомиться довольно близко въ періодъ управленія ею покойнымъ Азанчевскимъ. Это былъ добрый человѣкъ, но болѣзненный и заведеніемъ управлялъ въ дѣйствительности инспекторъ г. Климченко. Тогда она скромно помѣщалась въ домѣ министерства внутреннихъ дѣлъ, занимая часть бывшей безмѣрной квартиры министра народнаго просвѣщенія. Ближе я зналъ классы пѣнія, которые привлекали со всѣхъ сторонъ дѣвицъ изъ Россіи; еврейскій элементъ тогда еще только начиналъ проникать въ консерваторію, но множество вдовъ и барышенъ изъ дворянскихъ семей устремились туда, чтобы попасть на сцену. Многіе изъ тогдашнихъ воспитанниковъ дебютировали потомъ съ успѣхомъ на казенной и частной оперной сценѣ: моя сестра, Фриде, Голенищева-Кутузова, Карѣева, Ваффе, Яшковская, Лысенкова, Тимченко; изъ мужчинъ: Лоди, Матчинскій, Аленниковъ, Самусь, Брагинъ.

Большинство пѣвцовъ училось у Эверарди, итальянское имя котораго скрывало бельгійца Evrard'a. Онъ былъ въ свое время отличнымъ пѣвцомъ нашей итальянской сцены, а затѣмъ дѣльнѣйшимъ профессоромъ. Зимою приходилъ онъ утромъ въ чичунчовомъ пиджакѣ и уходилъ вечеромъ мокрый, какъ утка. Помогалъ ему на урокахъ извѣстный теперь г. Корделась. Уроки пѣнія въ консерваторіи не могутъ, однако, принести много пользы для изучающихъ серьезное пѣніе. Профессоръ по-неволѣ занимается съ какимъ-либо однимъ ученикомъ или

ученицею болѣе талантливыми, остальные обязаны слушать и замѣчать. Понятно, при такой системѣ только тѣ ученики и выучиваются пѣть, которые, кромѣ посѣщенія консерваторскихъ классовъ, берутъ еще приватные уроки, гдѣ профессоръ занимается исключительно ими. Но вообще въ полтора, два года опернаго артиста приготовить нельзя. Итальянцы пріобрѣтали гибкость голоса годами упорнаго труда.

Въ заведеніи, гдѣ сосредоточено столько молодыхъ и миловидныхъ женщинъ, живущихъ къ тому же на свободѣ, и гдѣ царитъ артистическое вдохновеніе, любовь, понятно, играетъ большую роль. Любовь и музыка вѣдь такъ тѣсно связаны между собою. Я помню прекомическую сцену, какъ одна почтенная артистка, мужъ которой былъ преподавателемъ, ревновала его, повидимому, не безъ причины. Какъ-то встрѣтилъ я ее всю взволнованную, она увѣряла, что теперь уже окончательно убѣдилась въ коварствѣ своего благовѣрнаго. Il donne à sa belle des rendes-vous à l'hotel des Séraphins—кричала она.

Я недоумѣвалъ, что это въ Петербургѣ за отель серафимовъ? Оказалось, что рѣчь шла о Серапинской гостинницѣ!

Балетъ я видѣлъ въ первый разъ въ Одессѣ, когда Андреянова пріѣзжала съ московскою труппою во время Крымской войны. Какъ сейчасъ помню сцены изъ «Пахиты» и «Своенравной жены». Андреянова, довольно старая, мало имѣла успѣха, но въ хорошенькихъ корифеекъ повлюблялись всѣ офицеры одесскаго гарнизона, а за ними и мы, гимназисты. Покойный Амосовъ написалъ даже о балетѣ въ Одессѣ цѣлый рядъ остроумныхъ стиховъ.

Въ Петербургѣ мнѣ нравилась своею граціею, также немолодая, Розатти и мы защищали ее на верхахъ; къ борьбѣ между Муравьевой и Петипа, раздиравшей тогда балетомановъ, я относился равнодушно. Я посѣщалъ балетъ довольно неисправно, хотя писалъ о немъ отчеты въ газетахъ. Смѣшно вспомнить, что писать тогда о балетѣ считалось чуть не неприличнымъ. «Молва» просила меня написать о новомъ балетѣ, но статьи не напечатала (она появилась въ другой газетѣ).—«Помилуйте,— восклицалъ Ватсонъ, — вы упоминаете о Прудонѣ. Положимъ, онъ написалъ «Pornocratie», но русской публикѣ этого не слѣдуетъ знать».

Какъ-то въ фойе Маріинскаго театра подошла ко мнѣ молодая брюнетка и смѣло спросила: «Какъ это вы смѣли напи-

сать, что я, выйдя изъ школы, пошла назадъ и не учусь?»— «Виноватъ,—сказалъ я,—больше не буду».—«То-то, узнайте раньше, что такое танцы и какъ они трудны». Это была одна изъ блестящихъ впослѣдствіи нашихъ балеринъ, г-жа Никитина, которая слишкомъ рано покинула сцену.

Я купилъ книгу Блазиса и безсмертныя «Lettres» Новерра и на пароходѣ во время кругосвѣтнаго путешествія прочелъ ихъ и убѣдился, что «балетъ вещь, а прочее все гиль». Подъ впечатлѣніемъ прочитаннаго я написалъ въ еженедѣльномъ «Новомъ Времени» рядъ писемъ о балетѣ, напечатанныхъ въ 1880 г. отдѣльною книгою. Книга эта не имѣла особаго успѣха, но за то много повредила мнѣ въ жизни, хотя и вышла безъ моей подписи. Когда меня хотѣли обойти по службѣ, то всегда говорили: «Помилуйте, даже о балетѣ книги пишетъ». Всѣ мои противники въ своихъ полемическихъ статьяхъ обыкновенно кололи мнѣ глаза тою же книгою.

Я утѣшился тѣмъ, что абонировался въ балетѣ, чтобы познакомиться не только ближе съ хореграфическимъ искусствомъ, но и съ своеобразными нравами балетнаго мірка. Записался, словомъ, въ число балетомановъ, кружокъ которыхъ за сто лѣтъ можетъ насчитать не мало громкихъ именъ даже между портными. Изъ балетомановъ два молодыхъ гвардейца переодѣвались полотерами, чтобы проникнуть въ балетный классъ театральнаго училища! Это не помѣшало имъ быть потомъ министрами. Вообще у насъ всегда было не мало фанатиковъ балета. Въ послѣднее тридцатилѣтіе прославились Ушаковъ, Гриневъ и Похвисневъ. Я слышалъ слѣдующій разсказъ Ушакова:

— Что, батюшки, ваши новыя танцовщицы, вотъ Фанни Эльслеръ! Бывало, когда въ «Тщетной предосторожности» въ началѣ 1-го акта только кормъ начнетъ курицамъ раздавать, уже весь театръ рыдаетъ!

Похвисневъ, до глубокой старости извѣстный подъ именемъ Аркаши, также обожалъ балетъ и дурно сдѣланный пируетъ могъ лишить его аппетита на три дня. Это былъ добрѣйшій человѣкъ и снисходительнѣйшій въ мірѣ критикъ.

Но обоихъ превосходилъ Гриневъ, носившій за кулисами имя Аполлона. По крайней мѣрѣ это имя было его собственное, а то одно высокопоставленное лицо, нынѣ умершее, дружески звали тамъ Филаткою. Въ то время, когда Похвисневъ, бывшій камеръ-пажъ и преображенецъ, отличался изящными

манерами, Гриневъ былъ типомъ удалого кавалериста добраго стараго времени. Ко всему онъ относился горячо, голосъ имѣлъ громкій, а ладони какія-то особыя, какъ-будто самимъ Богомъ устроенныя для аплодисментовъ. — «Зина, молодецъ! Нюта, жарь!—кричалъ онъ при видѣ какой-нибудь коршейки.—А Х. каковъ подлецъ? Киверъ, киверъ держитъ двумя руками!»

Въ то время, когда Похвисневъ не говорилъ иначе, какъ прибавляя mon cher, Боже сохрани было прерывать Гринева въ его восторгахъ; какой-то господинъ ему пикнулъ изъ второго ряда.

— Вотъ какъ я тебя тресну въ рожу, такъ ты будешь у меня пикать,—сказалъ онъ преспокойно, повернувшись къ пикальщику и продолжалъ кричать.

Разсказы Гринева были необычайные, то онъ кого-то перевозилъ на мулахъ черезъ Кордильеры, то вдругъ описывалъ, что какая-то пріятельница его, актриса въ Парижѣ, только что встанетъ, «волосы это рыжіе, до пятъ, и прямо съ кровати бухъ въ мраморную ванну и поплыла, поплыла!».

— Позвольте,—прервалъ его,—вѣдь квартиры въ Парижѣ маленькія, гдѣ же тамъ плавать да еще въ ваннѣ?

— Не вѣрите! Ну вотъ хоть образъ снять. Да, кстати, и Аркаша это видѣлъ.

— Mon cher, я что-то этого не помню...

А у Гринева уже на-готовѣ другой анекдотъ. Это былъ обязательный человѣкъ, защищавшій интересы балета и его труппы. Онъ очень не любилъ, когда находили, что въ балетѣ публики мало.

— Этого вамъ мало, а двадцать лѣтъ назадъ по вторникамъ только для меня да для графа Шувалова балеты и давались!—объяснялъ онъ.

У танцовщицъ, какъ извѣстно, много начальства, но едва ли не вліятельнѣйшее лицо за кулисами былъ долгое время капельдинеръ Николай. Этотъ все и всѣхъ зналъ, особенно кого слѣдовало отвозить въ каретѣ домой съ оборотомъ или безъ оборота. Ибо танцовщицы, не имѣющія покровителей, танцуютъ не только «у воды», но и домой отвозятся, когда ихъ подруги уже благополучно доѣхали и зеленыя кареты сдѣлали «оборотъ». Къ Николаю обращались и съ болѣе деликатными справками. Я былъ свидѣтелемъ такого разговора:

— Думаю ухаживать за Черномазовой, у ней, братецъ, баллонъ.

— Баллонъ-то баллонъ, да что вамъ, Николай Андреевичъ, въ баллонѣ? Да и папенька ихъ у насъ въ потной конторѣ писцомъ служили, птица не важная!

— Ну, а о Бѣлобрысовой ты что думаешь?

— Ну, это дѣвушка признательная.

Всѣ эти «признательныя дѣвушки», за рѣдкимъ исключеніемъ, очень скромны, ходятъ пѣшкомъ и не выдаются нарядами. Всѣ вообще русскія танцовщицы отличаются семейными наклонностями, очень любятъ свое искусство и своихъ родственниковъ, буде таковыхъ имѣютъ, и вообще настоящія pots au feu. Главное ихъ отличіе въ походкѣ. Онѣ держатся прямо, плечи внизъ, ноги выворотно и движенія ихъ граціозны. Другое отличіе танцовщицъ въ языкѣ, который представляетъ жаргонъ театральнаго училища. Жаргонъ, благодаря тому, что оно закрытое заведеніе, крѣпко усвапвается его воспитанницами и мало-по-малу распространяется на другіе театры, даже провинціальные. Если вамъ встрѣтится дѣвица, которая будетъ безпрестанно употреблять въ разговорѣ слово «сжальтесь», сообщить вамъ, что будетъ васъ «язвить», потому что подруга ея въ васъ «стрѣляетъ», и что вообще вы «отвратъ» и «тошный», то это навѣрное танцовщица. Въ послѣднее время, съ приливомъ приходящихъ въ училище, этотъ спеціальный языкъ, впрочемъ, утрачивается.

У русскахъ танцовщицъ имѣются и другія отличительныя качества—до старости зовутъ онѣ другъ друга уменьшительными именами. Несмотря на соперничество, жизнерадостное настроеніе—слѣдствіе постоянныхъ упражненій тѣла—лишаетъ ихъ зависти. Затѣмъ одинаковое воспитаніе и пенсія черезъ двадцать лѣтъ даетъ танцовщицамъ корпоративный духъ; онѣ считаютъ себя, какъ старые солдаты, казенною вещью и убѣждены, что никогда казна ихъ не оставитъ безъ поддержки. Эта связь со своимъ театромъ напоминаетъ Римъ. Танцовщицы и замужъ выходятъ обыкновенно за танцовщиковъ. Если же случаются рѣдкія исключенія, то тогда танцовщицы выходятъ за свѣтлѣйшихъ князей или за околодочныхъ надзирателей.

Танцовщицы также весьма преданы своему искусству. Одинъ мой знакомый докторъ передъ послѣднею постановкою «Конька Горбунка», выслушивая стараго почтеннаго балетнаго артиста, спросилъ, отчего это онъ такъ взволнованъ.

— Помилуйте, — отвѣчалъ онъ трагическимъ тономъ, — на

Маріинскомъ театрѣ на сценѣ нѣтъ мѣста помѣстить кита, его хотятъ замѣнить осетромъ!

Въ концѣ семидесятыхъ годовъ я посѣщалъ иногда домъ дирекціи въ Театральной улицѣ, называемой театралами «Улицей любви». Въ то время еще господствовали патріархальные порядки. Дирекція давала маленькіе оклады, но за то отводила танцовщицамъ казенныя квартиры у себя въ домѣ, а молодымъ и бѣднымъ отпускала даже пищу изъ Театральнаго училища. Старые стѣны этихъ квартиръ, никогда не ремонтировавшихся, напоминали стѣны хижинъ изъ «Теолинды» или «Метеоры». Но въ этихъ хижинахъ было весело и гостепріимно и тамъ собиралась не только молодежь, но и старые адмиралы и генералъ-адъютанты.

За одною изъ граціознѣйшихъ танцовщицъ, жившей въ домѣ дирекціи, одновременно стали ухаживать два богача. Одного изъ нихъ, воспитаннаго въ Парижѣ, спбарита, удручало хожденіе по грязнымъ лѣстницамъ дома дирекціи. На бѣду еще собака декоратора, какая-то дворняшка, бросалась постоянно на него. Онъ послалъ камердинера купить эту собаку и утопить. Французъ-декораторъ, не будь дуракъ, узнавъ имя покупателя, сказалъ, что «qu'il n'a qu'un seul tresor au monde—c'est son chien». — «Приказано купить, чего бы ни стоило», повторялъ лакей. Французъ со слезами отдалъ дворнягу за двѣсти пятьдесятъ рублей!

Несмотря на любовь къ танцамъ, высокое подчасъ покровительство и балетомановъ, фонды балета постоянно то поднимаются, то опускаются. Конкурренція оперы и отсутствіе звѣздъ служили главною причиною пустоты въ балетѣ. Въ «Театральномъ Альманахѣ на 1830 годъ» жаловались, что въ 1829 году балетъ привлекаетъ мало зрителей за отсутствіемъ первоклассныхъ талантовъ и вслѣдствіе того, что шесть лѣтъ репертуаръ остановился на точкѣ замерзанія. «Нѣтъ терпѣнія, — писалъ Булгаринъ — смотрѣть 102 представленіе «Рауля де-Креки». Буквально тоже повторилось въ концѣ пятидесятыхъ годовъ и затѣмъ въ началѣ восьмидесятыхъ.

Балетъ спасла тогда отъ паденія Цукки.

Г-жа Ферни Джермано мнѣ ее очень расхвалила, я посмотрѣлъ на Цукки въ Италіи и написалъ горячій отзывъ въ «Новомъ Времени», описывая Миланъ. Этотъ отзывъ попался г. Лентовскому и въ результатѣ явился ангажементъ «божественной»

въ «Кинь-Грусть», повлекшій въ виду ея успѣха къ приглашенію на казенную сцену.

Дебютъ Цукки былъ, какъ извѣстно, весьма удаченъ, но настоящею любимицею публики она стала послѣ исполненія балета «Брамы». Это былъ дѣйствительно рѣдкій успѣхъ. Каждый жестъ артистки вызывалъ ревъ публики. «C'est du genie, c'est sublime!»—раздавалось со всѣхъ сторонъ.—Браво Монплезиръ! — послышался вдругъ голосъ Похвиснева, почти плакавшаго отъ восторга. А Монплезиръ, авторъ «Брамы», умеръ лѣтъ за тридцать до этого событія.—Я началъ свою карьеру, когда отличалась Фанни Эльслеръ,—говорилъ директоръ театральнаго училища, покойный Фроловъ, поднявъ глубокомысленно палецъ кверху: теперь я видѣлъ Цукки и могу спокойно умереть! Это былъ рѣдкій образецъ стараго эстетика.—Duprez m'a dit... Theophile Gautier m'a raconte un jour, такъ и сыпалось изъ его устъ. Онъ двадцать лѣтъ изучалъ живопись заграницею, но рисовалъ такъ, что я одну его картину принялъ за кавалерійскую атаку, а это былъ букетъ сирени, чѣмъ премного огорчилъ этого благороднѣйшаго человѣка. Правда, квартира его въ хоромахъ дирекціи была темновата.

Фроловъ до конца оставался ярымъ поклонникомъ Цукки; она вообще имѣла особый талантъ находить повсюду друзей. Одинъ изъ ея усерднѣйшихъ почитателей въ Петербургѣ былъ знаменитый минералогъ, бывшій директоръ горнаго института, академикъ Кокшаровъ. Сидя около меня въ горномъ совѣтѣ, онъ постоянно сочинялъ экспромты, въ родѣ слѣдующихъ:

Чтобы избавиться отъ скуки
Совѣтскихъ преній, мой совѣтъ:
Отправиться скорѣй въ балетъ—
Тамъ восхитительная Цукки!

«Восхитильная» и «божественная» далеко не была однако таковою при ближайшемъ разсмотрѣніи, грызла ногти и чесала свои всклокоченные космы волосъ прямо пятерней. Въ концѣ іюня она ходила въ «Кинь-Грусти» въ оборванной бѣличьей шубѣ.

— Я обожаю вашу сельскую жизнь,—сказала она мнѣ.

— Да гдѣ же вы ее видѣли?

— Въ Новой Деревнѣ!

Страшно скупая, Цукки, жила на дачѣ скромно и, не имѣя даже мыла, мыла руки выжатыми лимонами. Когда я подарилъ

ей кусокъ мыла, она ниткою разрѣзала его на три части и сказала: одинъ мнѣ, другой — брату Витторіо, третій — сестрѣ Констанціи. Прогрессъ пошелъ еще далѣе и черезъ нѣсколько дней она взяла у меня коробочку зубного порошка, отсыпала немного въ бумажку, свернула и спрятала въ карманъ.

Въ Кинь-Грусти въ своемъ большомъ ридикюлѣ — безъ котораго нельзя себѣ вообразить танцовщицу — она носила бутылку, увѣряя, что это элексиръ, который ей дала «мама» для укрѣпленія нервовъ. Я какъ-то понюхалъ элексиръ, оказалась можжевеловая водка.

Однажды я засталъ ее передъ бутылкою въ слезахъ. Я спросилъ, что это такое? Рыдая, она мнѣ сказала, что потеряла маму, бывшую директрисою d'un asilio. Когда это? Да семь лѣтъ назадъ, — отвѣчала балерина un peu émue.

Когда Цукки ѣхала на свой первый дебютъ, она, «какъ друга», спросила меня, что ей лучше взять съ собою на сцену: мадеру или коньякъ? — Возьмите и то другое, — посовѣтовалъ я ей.

Анекдотовъ по этой части можно бы поразсказать массу. Любимое занятіе ея было, попивая красное вино, спорить, размахивая руками. Умна она была чрезвычайно и обо всемъ судила здраво. Цукки была малограмотна и ничего въ жизни не читала, но у нея было врожденное эстетическое чутье. Играя какъ-то въ Аркадіи и не имѣя костюма, она взяла какую-то простыню, обвязала ее вокругъ таліи веревкою и изъ зала показалась великолѣпно задрапированною. Также врожденная у ней была грація во всѣхъ движеніяхъ, а энергіи хоть отбавляй. «Кто хочетъ — можетъ», — было ея любимою поговоркою.

Она твердо вѣрила въ свою звѣзду и, весьма суевѣрная, собирала всѣ куски желѣза, которые ей только попадались на улицѣ. Ридикюль ея былъ наполненъ подобною дрянью.

Когда мы ѣхали съ ней на дебютъ въ Красное Село, рѣшившій ея ангажементъ на казенную сцену, она вдругъ выскочила изъ дрожекъ, бросилась къ проѣзжавшему возу съ сѣномъ, вырвала огромный клокъ и спрятала въ мѣшокъ. — «Это мнѣ навѣрно принесетъ счастіе», — сказала она и не ошиблась. Когда ее пригласили въ дирекцію въ первый разъ подписать контрактъ, она уже собиралась подмахнуть бумагу, какъ вдругъ бросила перо и сказала: «въ пятницу — ни за что!» Пришлось ждать слѣдующаго дня.

Сравнительно съ Цукки другія знаменитыя итальянки были менѣе оригинальны, но каждая, конечно, имѣла что-нибудь свое. У Бріанцы была «мама» неглупая и нѣкогда очень красивая женщина, но трудно было встрѣтить въ жизни такого «крампона». Дочь свою она не оставляла ни на минуту, едва ли даже не ходила съ нею въ такія мѣста, куда всѣ ходятъ въ одиночествѣ. Нѣчто подобное можно было видѣть только на отношеніяхъ Симона Макса къ его женѣ Симонъ Жераръ, но подозрительная ревность послѣдняго, продолжавшаяся восемнадцать лѣтъ, не спасла его, впрочемъ, въ концѣ концовъ отъ роговъ и развода.

Бріанца отличалась веселымъ и живымъ умомъ, она не только отлично танцовала, но и пѣла очень недурно. Къ своей мамѣ она относилась очень любовно. Въ этомъ случаѣ можно только позавидовать крѣпости семейныхъ отношеній, существующихъ въ Италіи: это прямое наслѣдіе Рима и его суровыхъ постановленій.

Дель-Эра имѣла двухъ сестеръ, но въ Петербургъ въ первый пріѣздъ ее сопровождалъ агентъ ея покровителя въ Берлинѣ, Блейхредера. Имѣя рекоменданціи ко всѣмъ банкамъ, она жила независимо и пренебрегала подарками. Означенный Блейхредеровскій агентъ, нынѣ умершій, былъ для меня причиною крупной потери денегъ. Сопровождая всюду Дель-Эру, онъ невольно сталъ балетоманомъ и даже абонировался въ креслахъ сзади меня. Скучая въ балетѣ, онъ мечталъ во время пируэтовъ и фуеттэ о банкирской конторѣ, гдѣ служилъ, заговаривалъ о биржѣ, интересуясь не столько подъемомъ ногъ, сколько подъемомъ акцій, вздуваемыхъ Гольденбергомъ и Комп. Какъ-то лукавый попуталъ меня въ одинъ изъ антрактовъ агенту поручить продать разныя бумаги, а деньги оставить въ конторѣ.

«Чего вы зѣваете, сообщилъ онъ въ слѣдующее представленіе, сдѣлаемъ что-нибудь вмѣстѣ».—Дѣлайте какъ хотите, сказалъ я. Прошло три мѣсяца. Въ Афганистанѣ произошли какія-то замѣшательства и курско-кіевскія акціи почему-то повалились, хотя ни Курскъ, ни Кіевъ не въ Афганистанѣ. Я ѣхалъ по Невскому, вижу у конторы толпа. Навѣрное крахъ, подумалъ я, вспомнивъ, что одиннадцать лѣтъ передъ тѣмъ также видѣлъ толпу у одной конторы и тоже на Невскомъ, гдѣ плакались и мои деньги. Вхожу, мой агентъ, смущенный, говоритъ, что платежи прекращены, но будетъ-де конкурсъ. Знаю

я эти конкурсы. Какъ-то я являлся на конкурсъ представителемъ отъ казны и не только кредиторы, и въ томъ числѣ казна, не получили ни копѣйки, но еще насъ заставили купить шубу несостоятельному должнику подъ предлогомъ, что онъ замерзнетъ иначе зимою!

Въ конкурсѣ предсѣдательствовалъ знаменитый адвокатъ, конечно, изъ евреевъ; онъ мнѣ пояснилъ, что залоги украдены, но жаловаться нечего, потому что закона объ оп call'яхъ еще не издано.—Да это денной грабежъ, замѣтилъ я. Гдѣ-жъ слыхано, чтобы потерпѣвшій не могъ искать суда?—Но если вы знаете дѣло лучше насъ, юристовъ, величественно замѣтилъ адвокатъ, то можете на насъ жаловаться.

Прошло еще мѣсяцевъ шесть. Какъ-то пріѣзжаетъ ко мнѣ мой дель-эровскій агентъ и любезно сообщаетъ, что вмѣсто моего капитала конкурсъ присудилъ мнѣ 92 руб. съ копѣйками, но онъ привезъ мнѣ круглую сумму 100 рублей.

Я взялъ радужную бумажку, первая мысль моя была не побить ли жида, но, вспомнивъ, что виною всему хореграфія, я; повертѣвъ бумажку, кончилъ тѣмъ, что пригласилъ его завтракать и угостилъ у Кюба на тѣ 8 рублей, которые онъ мнѣ такъ великодушно хотѣлъ пожертвовать.

Описанный крахъ произошелъ уже когда танцовала Корнальба. Любопытно, что она его какъ бы предсказала. Около меня долго былъ абонированъ въ балетѣ испанскій посланникъ Кампосарадо. Онъ былъ въ отпуску и его кресломъ пользовался временно исполнявшій должность секретаря посольства Каверо. Когда Корнальба увидала послѣдняго, она сказала мнѣ:

— Ну, быть вамъ въ бѣдѣ, Каверо во всей Италіи знаменитъ, какъ jettatore. Посмотрите на его желтые демоническіе глаза. Одно средство, когда онъ будетъ около васъ, сожмите кулакъ и выставьте рогами второй и пятый пальцы и такъ и сидите.

Я не послушался и дѣйствительно, кромѣ большой потери денегъ, я имѣлъ за это время кучу разныхъ другихъ непріятностей и поссорился даже съ Корнальбой. «Есть другъ Горацію» и т. д.

При внѣшней наивности, Бессоне отличалась тонкимъ лукавствомъ. Пріѣхавъ въ октябрѣ въ легкой накидкѣ, она просила одного моего знакомаго купить ей шубу. Онъ повезъ балерину къ Леляпову и приказалъ показать бѣличью шубку.

— Это будетъ для моей мамы,—сказала она,—а мнѣ покажите соболью и хорошую.

Въ результатѣ скупой балетоманъ заплатилъ за двѣ шубы. Но такъ какъ въ Италіи шубъ не знаютъ, то обѣ шубы были съѣдены молью уже весною, о чемъ въ Лондонѣ балерина, вообще плаксивая заявляла, мнѣ со слезами.

Мать Бессоне была добрая женщина и отличная кухарка *). Бессоне очень любила поѣсть, особенно ризото, почему скоро растолстѣла и вынуждена была покинуть сцену и поселиться въ Тріестѣ.

Зоцо пріѣзжала со старою сестрою. Она была оригинальная женщина, умная и очень веселая, даже писала недурно. Очень бѣдная, она одѣвалась внѣ сцены чрезвычайно скромно и носила безконечное число фуфаекъ. Вообще всѣ итальянскія артистки обожаютъ фуфайки и горячія ванны.

Корнальба была замужемъ за мимомъ Росси, слегка сумасшедшимъ, и къ намъ пріѣхала послѣ развода. Въ Парижѣ на театрѣ Odeon она очень нравилась. Она имѣла прелестные бѣлокурые волосы, была плоска какъ доска; но что-то чрезвычайно нѣжное и женственное въ ея манерахъ и выраженіи глазъ должно было привлекать къ ней мужчинъ. Она также брала каждый день горячую ванну, но это не уменьшало ея силъ. Непостижимо просто, гдѣ заключался источникъ силы въ такомъ тщедушномъ тѣлѣ. Къ танцамъ Корнальба имѣла необыкновенныя врожденныя способности и могла, не репетируя и не упражняясь по недѣлямъ, танцовать съ такою же легкостью, какъ если бы училась каждый день. Ноги ея были очень красивы. Она говорила свободно по-французски, какъ, впрочемъ, всѣ миланскія балерины, и сознавала, что на свою бѣду имѣетъ un coeur trop sensible. И съ виду она казалась очень нервною и должна была имѣть темпераментъ.

И Альджизи не могла, конечно, обойтись безъ мамы, которая курила толстѣйшія сигары, пила коньякъ и никогда не говорила ни слова. Сама Альджизи была совершенное дитя,

*) У итальянскихъ балеринъ папъ почему-то не полагается, рѣдкое исключеніе въ этомъ случаѣ нынѣшняя парижская балерина Замбели. Зато мамъ такое изобиліе, что одинъ импрессаріо въ отчаяніи вывѣсилъ за кулисами объявленіе, гласившее, что танцовщицамъ воспрещается имѣть болѣе одной матери!

доброе и наивное. Она вышла замужъ за доктора и скоро покинула сцену.

Леньяни, какъ бы для разнообразія, пріѣхала безъ «мамы», но съ теткой «дзіею», вдовою одного венгерца, старшаго машиниста вѣнской оперы. По характеру Леньяни bon enfant, жизнерадостна и обожаетъ свое искусство.

Изъ остальныхъ балеринъ—dei minoris Росси и Черри отличались красотою и глупостью, Белла и Мальяни были умнѣе, но первая cultivait la dive bouteille, а вторая была очень некрасива собою. Хорошенькая Ривольта пріобрѣла въ Парижѣ бойкость d'une tendresse. Флиндтъ была очень худа. Она, а равно Джури, страшно потѣли, когда танцовали.

О невинности итальянскія танцовщицы имѣютъ своеобразныя понятія. Одинъ мой знакомый ухаживалъ за двумя танцовщицами сестрами. Ему болѣе нравилась младшая.

— Я вижу, вамъ нравится моя сестра Джиджа, — сказала старшая изъ нихъ Христина. — Если хотите, она можетъ устроить съ вами combinazione, у ней еще остаются свободными вторникъ и пятница, остальные дни у нея всѣ заняты, но такъ какъ она дѣвушка «невинная», то она сама вамъ этого не рѣшается сказать.

Въ общемъ же у каждой итальянской танцовщицы могутъ быть многія combinazione, но relazione должны быть одинъ. Разница та же, что у французскихъ актрисъ и кокотокъ между amis и michés.

Едва ли не эту Христину описалъ покойный Гюи де-Мопасанъ въ Soeurs Rondoli. По крайней мѣрѣ она, какъ и героиня повѣсти, разсказывала, что у ней въ запасѣ есть третья сестра Сезарина, во Флоренціи.

О степени образованія мамашъ итальянскихъ танцовщицъ можно судить по слѣдующему подлинному анекдоту. Лѣтомъ 1885 года было небольшое наводненіе въ Петербургѣ, залившее острова. Видя это, маменька итальянской балерины Ричьо, танцовавшей въ Кинь-Грусти, разсказывала на другой день, какъ По выступило изъ береговъ. Она никогда не выѣзжала изъ Турина, лежащаго на По, и думала, что всѣ города въ свѣтѣ лежатъ на рѣкѣ По. Я ее поправилъ, сказавъ, что здѣсь не Pô, а Néva.

— Ахъ, да, Nilo, Nilo, я и забыла, — сказала она, хорошенько не разслышавъ.

Разставаясь съ балетомъ, считаю полезнымъ разсѣять одинъ изъ предразсудковъ публики. Видя, какъ крѣпко стоятъ балерины на носкѣ, многіе думаютъ, что пальцы и ноги танцовщицъ отличаются отъ тѣхъ же органовъ у другихъ смертныхъ, что ноги у нихъ копытомъ или со стальнымъ крючкомъ, какъ поясняетъ лейпцигскій купецъ. Въ дѣйствительности стояніе на пальцахъ — привычка, усвоиваемая съ ранняго дѣтства; танцы ноги не уродуютъ и вся предосторожность танцовщицъ состоитъ въ томъ, чтобы не слишкомъ сильно обрѣзывать ногти. Трое балетомановъ, заказавшихъ отлить слѣпокъ съ ножки Цукки изъ серебра, не должны были поэтому разочароваться.

Петербургъ всегда любилъ музыку и хотя еще въ началѣ 50-хъ годовъ «Ванька-Танька» былъ моднымъ романсомъ, но кружокъ любителей и нѣмецкая колонія поддерживали увлеченіе къ хорошей музыкѣ. Концерты до половины 70-хъ годовъ бывали, однако, только въ посту изъ-за ревнивой монополіи дирекціи; даже концерты Русскаго Музыкальнаго Общества возникли какъ бы контрабандою, пользуясь высокимъ покровительствомъ.

Между безчисленными концертами живо мнѣ врѣзались въ память концерты въ Дворянскомъ собраніи Рихарда Вагнера. Его тогда еще мало знали и только статьи Сѣрова указывали для русской публики его надлежащее мѣсто въ музыкѣ. Нитцше, близко знавшій Вагнера и одно время преклонявшійся передъ нимъ, подозрѣваетъ, что онъ былъ еврей, несмотря на свое юдофобство. Въ наружности Вагнера, однако, ничего семитскаго не было. Вагнеръ дирижировалъ, стоя задомъ къ публикѣ и наизусть. Тогда послѣднее было новостью.

Съ тѣхъ поръ перебывало не мало дирижеровъ. Едва ли не самымъ талантливымъ былъ Гансъ фонъ-Бюловъ. Все подъ его руководствомъ получало другой смыслъ, все равно, что въ исполненіи Рубинштейна. Съ виду Бюловъ имѣлъ видъ слегка помѣшаннаго. Онъ отличался чрезвычайною настойчивостью и независимостью характера. На одной изъ репетицій Бюловъ нашелъ ошибку противъ контрапункта въ одной изъ партитуръ Глинки. Президентъ Музыкальнаго Общества, покойный великій князь Константинъ Николаевичъ, изъ уваженія къ памяти великаго русскаго композитора просилъ Бюлова ничего не мѣнять.

— Слушаюсь, — сказалъ сухо Бюловъ,—тутъ будетъ дисо-

панесъ по верховному повелѣнію г. президента,—прибавилъ онъ обращаясь къ оркестру.

Если зимою музыка отпускалась въ началѣ 60-хъ годовъ въ умѣренныхъ количествахъ (тогда и на циркъ въ моментъ закрытія казеннаго цирка существовалъ запретъ), то лѣтняя публика упивалась Іоганномъ Штраусомъ. Популярность его была не менѣе, чѣмъ зимою Тамберлика, и такъ какъ за отсутствіемъ желѣзныхъ дорогъ за границу ѣздили мало, то Павловскъ былъ набитъ весьма фешенебельною публикой. Это обожаніе привело, однако, къ дурнымъ послѣдствіямъ, Штраусъ сталъ манкировать своими обязанностями, руководя оркестромъ только въ части музыкальныхъ вечеровъ.

Въ одинъ злополучный вечеръ я былъ свидѣтелемъ слѣдующей картины. Публика вызывала Штрауса, а онъ, помахавъ палочкой и потанцовавъ на мѣстѣ подъ звуки собственныхъ вальсовъ въ одномъ отдѣленіи, уѣхалъ въ Петербургъ. Штраусъ, понятно не выходилъ на вызовы, а вмѣсто него являлись надоѣвшіе почему-то въ это лѣто публикѣ какіе-то беарнскіе пѣвцы. Публика, неистово возбужденная собственными криками, бросилась на сцену, прогнала палками и зонтиками злополучныхъ беарнцевъ и изломала инструменты оркестра. Затѣмъ огромная толпа повалила къ дачѣ, гдѣ жилъ Штраусъ. Быстро была принесена лѣстница къ балкону, какой-то господинъ въ формѣ влѣзъ по ней въ квартиру дамскаго кумира и выбрасывалъ оттуда вещи и мебель, которыя публика, прилично по туалету, тутъ рвала и ломала. Вотъ онѣ табунныя свойства русскаго человѣка! Только на разсвѣтѣ развезла Царскосельская дорога разбушевавшуюся публику. Иные весьма почтенные съ виду люди возвращались съ помятыми шляпами и въ настроеніи, точно спасли Римъ. Штраусъ немедленно уѣхалъ за границу и вернулся только черезъ нѣсколько лѣтъ, постарѣвшій и подурнѣвшій, но нажившій огромное состояніе. Царскосельская же дорога безъ него разорилась, а нѣсколько дамъ лишились разсудка.

Между гастролерами, съ которыми я, по званію критика, былъ знакомъ, наиболѣе неудачъ имѣли въ Петербургѣ Рейшанберъ и Февръ. На ихъ дебютѣ въ Озеркахъ буквально не было вовсе публики и съ Рейшанберъ сдѣлалась даже отъ злости истерика.

Росси поражалъ не только колоссальными размѣрами таланта, но и своей скупости. Свою труппу онъ кормилъ макаронами безъ масла, за что имѣлъ даже процессъ въ Одессѣ; самъ же онъ кушалъ съ большимъ аппетитомъ. Послѣ каждаго спектакля онъ аккуратно съѣдалъ по два огромныхъ антрекота съ тарелку величиной и выпивалъ бутылку бургонскаго вина. Онъ имѣлъ удивительные глаза, которые должны были производить сильное впечатлѣніе на женщинъ.

Элеонора Дузе была не только замѣчательнымъ талантомъ, первая игра которой производила на меня сильное впечатлѣніе, но и весьма оригинальною женщиною. Это была въ полномъ смыслѣ слова пучокъ нервовъ и, какъ всѣ женщины истерическаго темперамента, она вѣчно была не въ духѣ и на что-то жаловалась. Дамы ухаживали за Дузе еще болѣе, чѣмъ мужчины. Хотя она происходила вовсе не изъ cuisse du Jupiter, а выросла за кулисами, но была страшная позёрка. Въ разговорахъ она очень любила философскія темы, прочла Толстого и Достоевскаго, была непрочь поспорить о Шопенгауэрѣ и очень обижалась, когда я подсмѣивался надъ ея псевдоученостью.

Замѣчательно, что гастролеры, имѣвшіе огромный успѣхъ въ первое посѣщеніе, обыкновенно не привлекали во второй разъ публики. Это было съ Ристори, Росси, Кокленомъ, Саррою Бернаръ, Жюдикъ, Югальдъ и многими другими.

Бывали случаи необыкновеннаго увлеченія публики артистами второстепенными, напримѣръ Филиппо, создавшей Демидовъ садъ; Вильомъ также лѣтняя публика ужасно любила, особенно въ первое время. Первый бенефисъ ея, наканунѣ отъѣзда, былъ рѣдкимъ по симпатическому отношенію публики. Артистка имѣла право расплакаться отъ восторга.

Кромѣ Рейшанберъ изъ извѣстныхъ артистовъ въ смыслѣ плохихъ сборовъ надобно отмѣтить Сальвини, Паулюса. Симонъ-Жераръ представляетъ рѣдкій примѣръ артистки, которая на дебютѣ особаго успѣха не имѣла, а затѣмъ стала любимицею публики. Замѣчательно, что эта умная и веселая артистка нравилась почему-то тайнымъ совѣтникамъ. Многіе изъ нихъ не пропустили ни одного ея представленія.

Лѣтніе театры, гдѣ вышеозначенныя артистки отличались, составляютъ особый міръ. Входъ за кулисы тамъ свободнѣе и

между публикою и артистами устанавливается быстро умилительное единеніе. Нравы за кулисами лѣтнихъ спектаклей, особенно русской оперетки, райскіе. Одинъ почтенный антрепренеръ разсказывалъ мнѣ, что и онъ, несмотря на свою опытность, былъ пораженъ однажды:

— Приглашаю тенора, пріѣзжаетъ, предѣставилъ его всей труппѣ. Знакомится. Меня куда-то зовутъ, я отлучился на 10 минутъ; думаю, зайду-ка къ примадоннѣ поговорить о завтрашнемъ спектаклѣ. Отворяю, не постучавъ, двери, а теноръ мой уже тамъ. Батюшка, что я такое увидѣлъ!

Не теряютъ времени и не одни тенора. Въ то время, когда антрепренеры разорялись, многія артистки уѣзжали très en roubles и нагруженныя всякими ископаемыми.

Если антрепренеры еще кое-какъ существовали, то болѣе ради щедротъ разныхъ благодѣтелей. Однимъ изъ таковыхъ болѣе 10 лѣтъ былъ покойный богачъ-золотопромышленникъ Базилевскій. Онъ кстати и жилъ круглый годъ на дачѣ, подъ рукою у антрепренеровъ. Сезонъ начинался тѣмъ, что антрепренеры перехватывали кое-что у Базилевскаго, затѣмъ онъ выкупалъ заложенные инструменты артистовъ, далѣе шли легкія ссуды тенорамъ, подарки балеринамъ и пѣвицамъ, бенефисы всѣхъ служащихъ при театрѣ до кассировъ и сторожей включительно, перехватки рецензентовъ; въ заключеніе являлся вновь антрепренеръ и заявлялъ, что если не получитъ еще нѣкоторой суммы для разсчета съ труппою, то самъ застрѣлится, а семейство свое утопитъ въ Большой или Малой (смотря по мѣстоположенію театра) Невкѣ.

— Я не бѣденъ, говорилъ Базилевскій,—какъ нибудь выдержу.

И для гастролеровъ щедрость Базилевскаго не знала границъ. Когда наступало время бенефиса, Базилевскій говорилъ:

— Ну, тамъ соберите что-нибудь, а я доложу остальныя.

Обыкновенно набирали рублей пять или десять, а онъ докладывалъ для покупки подарка тысячу или полторы. Были молодцы, которые, видя эти «докладыванія», преспокойно вычеркивали себя.

— Зачѣмъ, говорили они,—наши три рубля, когда необходимая сумма, чтобы почтить талантъ, и безъ того собрана.

Онъ былъ доступенъ слегка лести, чѣмъ безъ церемоніи пользовались.

— Вѣдь вы у насъ, Ѳедоръ Ивановичъ, меценатъ.

— Да, да, я меценатъ, меценатъ, добродушно повторялъ онъ, сохраняя, однако, для памяти въ конторкѣ векселя, по которымъ, говорятъ, жестокіе наслѣдники повзыскали преисправно съ тароватыхъ на чужой счетъ покровителей талантовъ.

Не брезгали, впрочемъ, занимать у него и люди, къ театру и искусствамъ никакого отношенія не имѣвшіе и даже занимавшіе видное положеніе въ обществѣ. Занимали и ученые. Базилевскій любилъ поощрять изобрѣтателей и, издавъ переводъ Спинозы, считалъ себя философомъ. «Я и ее сдѣлалъ спинозисткой», говорилъ онъ объ одной танцовщицѣ...

Въ Москвѣ также имѣются свои меценаты. Балету долго покровительствовалъ знаменитый водочный заводчикъ Смирновъ у Чугуннаго моста и смерть этого богача непремѣнно отзовется на хореграфическомъ искусствѣ въ Первопрестольной.

Еще на школьной скамейкѣ я мечталъ быть театральнымъ критикомъ; блаженнѣе этого состоянія я ничего не могъ себѣ представить. Понятно, что и критики въ моихъ глазахъ казались людьми избранными. Моя мечта осуществилась въ 1871 г. А. С. Суворину надоѣло писать въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» о французскомъ театрѣ и балетѣ и покойный Коршъ просилъ меня заняться этимъ дѣломъ. Занявшись французскимъ театромъ, пришлось писать и объ опереткѣ, тогда весьма модной. Во время издательства Баймакова я писалъ и о русскомъ театрѣ; французскою же сценою и балетомъ я занимался болѣе двадцати пяти лѣтъ, посвящая иногда время и другимъ театральнымъ вопросамъ.

За это время обязанности рецензента не казались мнѣ такими пріятными, какими представлялись въ юности. Обязанность давать обо всемъ отчетъ, да еще немедленно, довольно скучная, тяжелѣе же всего отношенія къ артистамъ. Если держаться отъ нихъ далеко, не узнаешь сцены; познакомишься поближе, немедленно попадаешь въ міръ самолюбій, интригъ, рекламы. Каждый, конечно, говоритъ, что ему на отзывы наплевать, но довольно строчки, чтобы тотъ же яко бы равнодушный къ отзывамъ печати человѣкъ не рвалъ на себѣ во-

лосы съ отчаянія. О женщинахъ и говорить нечего. Самомнѣнію ихъ нѣтъ границъ. Надобно, правда, имѣть въ виду, что отзывы печати великое дѣло для артиста и могутъ иногда лишить его куска хлѣба.

Лично, впрочемъ, я пожаловаться на артистовъ не могу, самыя разнообразныя сцены и артисты всякихъ національностей оставили въ личныхъ сношеніяхъ и по отношенію къ критической дѣятельности скорѣе пріятное воспоминаніе. Правда, я держался принципа M. Poirier, т. е. j'ai protegé l'art, mais pas les artistes.

Первоначальное высокое юношеское мнѣніе мое о критикахъ также посбавилось. Я засталъ еще допотопные типы рецензентовъ, въ родѣ Вильде, Раппопорта, которые десятки лѣтъ сидѣли въ театрѣ и все таки ничего въ немъ не разумѣли, пріучившись къ тому же писать еще въ то время, когда для театральной критики существовала спеціальная цензура дирекціи театровъ и третьяго отдѣленія. На смѣну этой критики явилась въ Петербургѣ новая разухабисто-залихватская, пробиравшая все и всѣхъ. Въ Москвѣ въ это время критика продолжала священнодѣйствовать и писать трактаты о выѣденномъ яйцѣ. Я, впрочемъ, встрѣчалъ не мало и серьезныхъ цѣнителей: Суворинъ, Аверкіевъ, Плещеевъ, Крыловъ, Вейнбергъ не уступали ни въ чемъ лучшимъ заграничнымъ критикамъ и были безпристрастны, тогда какъ въ Парижѣ критика рѣшительно на откупу у антрепренеровъ.

Впрочемъ, и у насъ частныя сцены мало-по-малу пріобрѣли болѣе снисходительную критику, нежели сцены казенныя.

Завелись даже столь интересные «экземпляры» между этими критиками, что ихъ пришлось укрощать полицейскими мѣрами. Не защищая означенныхъ господъ, не могу не замѣтить, что всегда какъ-то легче критиковать существо безличное, какъ казна, нежели частнаго человѣка, который, быть можетъ, затратилъ въ антрепризу послѣдніе гроши. Въ этомъ отношеніи покойный Сѣтовъ былъ мастеромъ своего дѣла. Стоитъ, бывало, близъ входа въ свой театръ въ позѣ короля Лира: сѣдые волосы развѣваются, плащъ наброшенъ въ родѣ хламиды, стоитъ и горько плачетъ. Какъ тутъ было осмѣивать такого человѣка. Онъ, впрочемъ, былъ очень толковый антрепренеръ и горячо любилъ сцену. Гинцбургъ, надъ которымъ столько смѣялись,

былъ, по моимъ наблюденіямъ, болѣе джентельменъ, чѣмъ тѣ, которые постоянно прибѣгали къ его услугамъ.

Между театральными критиками особо стоятъ музыкальные. Они сравнительно болѣе свѣдущи, чѣмъ драматическіе, потому что о музыкѣ нельзя писать какъ Богъ на душу положитъ, руководствуясь только потребностью «жрать», но необходимы нѣкоторыя техническія познанія. Замѣчательно, что когда всѣ почти живописцы отличаются веселымъ нравомъ, музыканты отличаются сварливостью. То же наблюдается и при порчѣ органовъ зрѣнія и слуха: слѣпые обыкновенно веселы, глухіе и даже глуховатые всегда унылы и мрачны. Жизнерадостныхъ музыкальныхъ критиковъ не бывало. Самый добродушный, котораго я зналъ, былъ Ѳеофилъ Толстой (Ростиславъ), за то и доставалось ему отъ другихъ критиковъ. Противникъ его Сѣровъ отличался неуживчивостью характера и разными странностями.

Одно время, когда Сѣровъ жилъ на Офицерской улицѣ, я его посѣщалъ. Застаю разъ въ отчаяніи. «Вотъ,— говоритъ онъ,—цѣлый часъ подлецъ-итальянецъ вертитъ свою шарманку и я не могу сочинить ни строчки» (онъ писалъ тогда «Вражью Силу»).—«Да дайте ему двугривенный, онъ сейчасъ уйдетъ». Знаменитый маэстро самъ до этого не могъ додуматься.

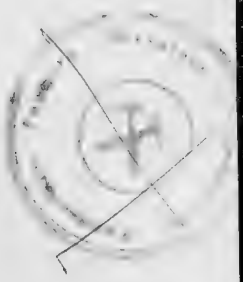
Вспыльчивость Сѣрова лучше всего сказалась на скандалѣ, учиненномъ на концертѣ Лазарева. Сѣровъ, хотя и почтовый чиновникъ, былъ даже арестованъ при полиціи, такъ какъ публика, подъ вліяніемъ его филиппикъ, вынула изъ шторъ желѣзныя палки, чтобы колотить «абиссинскаго маэстро».

Лазарева я видѣлъ потомъ въ величайшей бѣдности въ редакціи «Новаго Времени». Онъ носился съ идеей, что Абиссинія должна быть союзницей Россіи. Тогда надъ этимъ смѣялись и смотрѣли на него, какъ на помѣшаннаго, а въ сущности онъ оказался политически прозорливѣе многихъ такъ-называемыхъ умныхъ людей.

Въ заключеніе долженъ замѣтить, что публика—и это будетъ resumé моей продолжительной дѣятельности въ роли театральнаго критика—куда хуже и рецензентовъ, и артистовъ. Уровень пониманія ея ужасно низокъ. Сарсе увѣряетъ, что такой же точно уровень и у парижской публики. Всѣмъ руководитъ мода и затѣмъ какое-то безотчетное влеченіе къ тому

или другому артисту,—вліяніе печати не играетъ даже особой роли.

Полагаю, что не театръ создастъ у насъ развитую публику и разовьетъ народъ, а наоборотъ, хорошій театръ вполнѣ національный сдѣлается признакомъ совершеннолѣтія русскаго народа, этого тысячелѣтняго въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ младенца. Но если нашъ театръ и наша сцена еще далеки отъ совершенства, то все-таки нельзя ихъ не любить. «Искусство—справедливо сказалъ Островскій—безсильно только надъ душами изжившими; но надъ ними и все безсильно. Свѣжую душу театръ захватываетъ властною рукою».



ГЛАВА I.

Историческій очеркъ.

(По поводу столѣтія Большого театра).

Дирекція театровъ праздновала столѣтіе Большого театра-выбравъ для этого день открытія покойной Россійской академіи, связь которой съ театромъ, игравшимъ, главнымъ образомъ, роль по отношенію къ искусствамъ лирическому и хореграфическому, а также къ искусству иностранному, не совсѣмъ ясна.

Большой театръ, впрочемъ, перевидалъ за время своего продолжительнаго существованія почти всѣ роды сценическихъ представленій, и если бы стѣны этого почтеннаго зданія могли говорить, то, конечно, разсказали бы много интереснаго о различныхъ эпохахъ процвѣтанія и упадка русскаго сценическаго искусства. Но стѣны молчатъ, и надобно обращаться за справками къ книгамъ. Къ сожалѣнію, и здѣсь является непреодолимое затрудненіе удовлетворить свое любопытство.

Издано у насъ по исторіи театра не мало, но сколько нибудь систематическаго и критическаго труда до сихъ поръ не имѣется. Такія книги, какъ сочиненіе г. Вольфа, составляютъ рѣдкія исключенія. А потому являлось затрудненіе опредѣлить даже, въ какую эпоху Большой театръ былъ предоставленъ какимъ именно спектаклямъ. Потому-то и сама дирекція, хотя имѣла въ рукахъ театральные архивы и библіотеку, затруднилась опредѣлить время, когда дѣйствительно произошло открытіе Большого театра. Недостатокъ точныхъ данныхъ не можетъ, однако, мѣшать бросить бѣглый взглядъ на прошлое нашей сцены въ томъ видѣ, какъ оно отразилось преимущественно въ дѣятельности Большого театра.

Нѣтъ сомнѣнія, что потребность въ сценическихъ представленіяхъ существуетъ у всѣхъ народовъ. Русскіе не дѣлаютъ въ этомъ отношеніи исключенія, и люди, не знакомые съ исторіей театра, быть можетъ удивятся, узнавъ, что слѣды попытокъ хореграфическихъ представленій сохранились у насъ отъ временъ Михаила Ѳедоровича, а комедіи Мольера, въ переводѣ царевны Софіи и другихъ, исполнялись представителями высшей московской аристократіи еще въ 70-хъ годахъ XVII столѣтія. Но если потребность въ театрѣ присуща каждому народу, то очень ошибаются тѣ, которые думаютъ, будто интересъ общества и спросъ на извѣстную отрасль искусства вызываетъ непремѣнно таланты и подымаетъ искусство. Къ несчастью, таланты по щучьему велѣнію не родятся.

Современное общество въ Англіи и Испаніи нисколько не менѣе внимательно къ драматическому искусству, чѣмъ общество XVII столѣтія, и навѣрное предъявляетъ къ искусству болѣе высшія требованія и идеалы, между тѣмъ драма въ обѣихъ этихъ странахъ приведена къ ничтожеству. Музыка въ свободной Италіи—народія той, которая была въ первой половинѣ нынѣшняго столѣтія; драматическое искусство въ Германіи, не смотря на широко развитую культуру, въ жалкомъ состояніи даже противъ того, чѣмъ оно было въ эпоху величайшаго политическаго и моральнаго угнетенія нѣмцевъ внутренними и внѣшними деспотами. Значитъ, въ процвѣтаніи искусства и въ появленіи оригинальныхъ талантовъ есть элементъ случайности, который не легко поддается опредѣленію.

Этою случайностью быть можетъ объясняется и отсталое положеніе русской сцены, несмотря на многолѣтніе попытки создать ее, на любовь публики къ зрѣлищамъ, на извѣстную музыкальность славянской расы, на способность русскихъ къ подражанію и на систематическое покровительство правительства. Виноватъ, быть можетъ, и нашъ климатъ, кладущій непреодолимыя препятствія къ тому, чтобы театральныя зрѣлища пріобрѣли въ Россіи популярность, которую они имѣли въ Греціи или древнемъ Римѣ. Во всякомъ случаѣ русское искусство еще не проявилось съ достаточною опредѣленностью. Въ смыслѣ школы самостоятельной, оригинальной и законченной его еще нѣтъ ни въ одной сферѣ сценической дѣятельности, что и дало поводъ Тургеневу замѣтить весьма зло: «я не знаю русскаго искусства, знаю только русское паскудство».

Нашъ драматическій театръ никакимъ образомъ не можетъ быть названъ Comédie russe; у него нѣтъ ни опредѣленнаго репертуара, ни театральныхъ традицій. Какъ въ XVII вѣкѣ у насъ играли Мольера рядомъ съ мистеріями Симеона Полоцкаго,

а въ антрактахъ смотрѣли на хожденіе по канату, такъ и нынѣ одни и тѣ же артисты исполняютъ сегодня Шекспира, а завтра оперетку, и публика лишена всякаго эстетическаго критерія для оцѣнки игры отечественныхъ артистовъ, руководствуясь единственно модою и личными симпатіями. Только по сравненію съ иностранными артистами она считаетъ эту игру не вполнѣ удовлетворительною.—«Я, братецъ, о русскихъ комедіантахъ въ подробности не вхожу», говорилъ великій князь Павелъ Петровичъ Порошину слишкомъ сто лѣтъ назадъ, «для того, что они дурно играютъ». Эта оцѣнка приложима и къ настоящему времени, хотя по-своему старые русскіе артисты играли относительно гораздо лучше настоящихъ. Дмитревскій въ 70-хъ годахъ прошлаго столѣтія удивлялъ своею игрою Лекеня и Гаррика; онъ не побоялся играть въ Парижѣ въ «Альзирѣ» и «Заирѣ». Каратыгины, посѣтившіе Парижъ въ 20-хъ годахъ нынѣшняго столѣтія, также имѣли успѣхъ въ тамошнихъ артистическихъ сферахъ. Возможно ли представить себѣ какого либо изъ современныхъ намъ артистовъ, удивляющихъ Парижъ или Лондонъ? Конечно, игра въ трагедіяхъ, какъ основанная на извѣстныхъ пріемахъ, легче перенималась, чѣмъ нынѣшнее реальное исполненіе, все-таки разница въ игрѣ между старыми русскими и современными артистами не подлежитъ сомнѣнію.

Русское лирическое искусство еще менѣе вышло изъ періода первоначальныхъ попытокъ, хотя и оно имѣетъ уже за собою порядочную старину. Русскихъ композиторовъ наберется уже нѣсколько десятковъ,—въ самое неблагопріятное для русской оперы время, въ царствованіе Николая Павловича, было поставлено на Большомъ театрѣ 17 новыхъ русскихъ оперъ 10 композиторовъ,—но въ результатѣ едва ли не правъ былъ «Figaro», замѣтившій по поводу русскаго концерта въ Парижѣ во время выставки 1878 г., что «La vie pour le tzar» — старая лошадь, на которой русскіе, кажется, довольно поѣздили передъ Европой за 50 лѣтъ». Но Глинка и въ его итальянскихъ формахъ еще колоссъ между русскими оперными композиторами. Послѣдніе до Кавоса, да и послѣ, вплоть до Верстовскаго, скорѣе авторы куплетовъ къ скучнымъ водевилямъ; до начала нынѣшняго столѣтія не было даже различія между русскими оперными и драматическими артистами. Новые же геніи нашей оперы, воспѣтые г. Стасовымъ: Кюи, Римскій-Корсаковъ, Бородинъ, Мусоргскій, совершенно удалились отъ русскаго искусства. Они образуютъ, какъ сказано, отдѣленіе германскаго искусства, хотя нѣмцы отказываются отъ незаконныхъ дѣтищъ. Это не искусство, а какое-то публичное жеваніе тряпки. Относительно исполненія оперъ русскіе пѣвцы также ника-

кой школы выработать не успѣли. Пѣвцы Екатерининскихъ и Александровскихъ временъ музыки почти совсѣмъ не знали; были даже такіе, что не знали вовсе нотъ и разучивали свои партіи по слуху, какъ канарейки. Только съ устройства консерваторіи могла зайти рѣчь о солидномъ образованіи лирическихъ артистовъ. До сихъ поръ, однако, удачный дебютъ на какой-либо второстепенной «итальянской» сценѣ считается для «русскаго» пѣвца лучшею рекомендаціею и русская опера не можетъ обойтись безъ иностранцевъ, особенно чеховъ, а послѣднее время въ нее проникли итальянцы и евреи. Не смотря на консерваторіи, капельмейстеры также всѣ иностранцы.

Русская хореографія, судя по вниманію къ ней высшихъ сферъ, должна бы, казалось, Богъ вѣсть какъ процвѣсти. Еще графъ Безбородко ничтожной танцовщицѣ Ленушкѣ выхлопоталъ въ приданое упраздненный городъ Рожественъ, съ 80,000 дохода, домъ въ Петербургѣ въ 300,000 руб. и мужу чинъ дѣйствительнаго статскаго совѣтника! Но такія административныя щедроты, а равно балетоманія, свирѣпствовавшая въ Петербургѣ вплоть до пятидесятыхъ годовъ и достигавшая своего апогея въ началѣ нынѣшняго столѣтія, не создали національной хореографической школы. Хореографія какъ была принесена къ намъ искусствомъ итальянскимъ, слегка усовершенствованнымъ французами, такъ и осталась, и изобрѣтенная французомъ Огюстомъ «русская пляска» дѣла существенно не измѣнила. Предоставленная самой себѣ русская хореографія быстро впадала въ рутину, и только появленіе иностранныхъ знаменитостей давало ей повременамъ движеніе впередъ. Впрочемъ, наши балерины имѣли успѣхъ на заграничныхъ сценахъ и до послѣдняго времени.

Таковы результаты столѣтняго существованія театра. У насъ были, между тѣмъ, таланты. Драматическая труппа гордится Дмитревскимъ, Я. Шумскимъ, Гамбуровымъ, Крутицкимъ, Рыкаловымъ, Шушериным, Яковлевымъ, Бобровымъ, Мочаловымъ, Каратыгинымъ, Щепкинымъ, Шумскимъ, Брянскимъ, Сосницкимъ, Мартыновымъ, Максимовымъ, Самойловымъ, Васильевымъ, Ивановою, Каратыгиною, Сахаровою, Воробьевою, Семеновою, Асенковою, Дюръ, Колосовою, Самойловыми, Снѣтковою, Линскою, Савиною и др.

Русская опера, болѣе другихъ бѣдная до сихъ поръ талантами, вспоминаетъ Злова, Климовскаго, Ефремова, Самойлова, Петрова, Семенову, Сандунову, Фодоръ, Воробьеву, Черникову, Лавровскую и друг.

Наконецъ балетъ выставилъ на первый планъ Берилову, Колосову, Данилову, Иконину, Истомину, Лихутину, Зубову

Телешеву, Смирнову, Андреянову, Богданову, Петина (Суровщикову), Муравьеву, Вергину, Соколову, Ваземъ, Валберха (Лѣсогорова), Гердта и друг.

Силъ, значитъ, было довольно, и силы эти вышли изъ «народа», ибо высшіе классы общества до послѣдняго почти времени чуждались артистической карьеры. Если труды этихъ талантовъ разбивались и по большей части пропали, не создавъ ни въ одной отрасли искусства русской школы, то, значитъ, были на то препятствія. Не зависѣли ли послѣднія отъ источника, откуда выходили артисты, обусловливавшаго отсутствіе культуры, того воспитанія, которое, по словамъ Лейбница, все, ибо и «медвѣдей заставляетъ танцовать», и которое никакими курсами замѣнено быть не можетъ.

Чего же пожелать нашему театру въ будущемъ? Желанія эти могутъ быть весьма разнохарактерны; мы укажемъ на наиболѣе существенныя.

Прежде всего, надобно желать интеллигентнаго управленія. На этотъ счетъ дирекція театровъ за сто лѣтъ похвалиться не можетъ, и графъ Милорадовичъ, устроившій изъ театральнаго училища Parc aux Cerfs на казенной дачѣ въ Екатерингофѣ, и А. М. Гедеоновъ, говорившій подчиненнымъ: «Воруйте, чортъ васъ возьми, пока я живъ», суть два преобладавшихъ типа нашихъ театральныхъ администраторовъ.

Самое лучшее было бы театральную дирекцію, какъ учрежденіе устарѣлое, упразднить, а вновь образовать департаментъ или управленіе изящныхъ искусствъ, которому, кромѣ театровъ, поручить Академію художествъ, Эрмитажъ, театральныя школы, консерваторіи и др. учрежденія, касающіяся изящныхъ искусствъ. Придворные театры, завѣдуемые спеціалистами, должны имѣть монополію, ибо только при ней столичная сцена можетъ служить школою изящнаго вкуса въ Россіи.

Затѣмъ необходима развитая публика. Масса, конечно, всегда будетъ къ зрѣлищамъ относиться непнтеллигентно, но у насъ и въ «сливкахъ» общества замѣчается скорѣе пониженіе вкуса, нежели повышеніе по отношенію къ театру. Наши театралы всегда отличались страннымъ непостоянствомъ воззрѣній, дѣлаясь изъ почитателей балета итальяноманами, затѣмъ гиппоманами, далѣе увлекались музыкою будущаго, и въ заключеніе опереткой; все-таки прежде было болѣе истинныхъ любителей, цѣнителей и знатоковъ театра. Порода же записныхъ театраловъ, жившихъ въ театрѣ и для театра, людей, которые, какъ князь Шаховской, отъ неуспѣха какого-либо водевиля рвали на себѣ волосы и впадали въ отчаяніе, совсѣмъ, можно сказать, перевелась.

Этихъ цѣнителей, необходимыхъ для развитія артистовъ, не замѣняетъ мало-по-малу развивающаяся критика, театральная и музыкальная. Хотя есть наивные люди, утверждающіе, даже въ печати, что въ былое время были необыкновенные критики театра, тогда какъ нынѣ имѣются лишь рецензенты, но это одно недоразумѣніе, основанное на томъ, что въ старые театральные отчеты никто не заглядываетъ*).

Уровень театрально-музыкальной критики, благодаря возникновенію рядомъ съ критикою такъ называемыхъ «рецензентовъ», питающихся на счетъ кулисъ, у насъ еще все-таки довольно низокъ; повышаясь постепенно, онъ подыметъ вкусы публики, будетъ вліять и на артистовъ, и на театральную администрацію. Словомъ, если театральное начальство, публика и критика улучшатся и станутъ серьезнѣе, то черезъ сто лѣтъ наши потомки имѣютъ шансы отпраздновать юбилей русскаго театра съ большею гордостью, чѣмъ мы отпраздновали столѣтній юбилей Большого театра**).

* * *

Выше мы жаловались, что у насъ нѣтъ даже короткой, но обстоятельной и критически составленной исторіи русскаго театра. Брошюра г. Божерянова: «Столѣтіе С.-Петербургскаго Императорскаго Большого театра» никоимъ образомъ означеннаго пробѣла не пополнила. Это опять была небрежно, кое-какъ, на скорую руку составленная выписка изъ книги г. Арапова съ весьма немногочисленными и подъ-часъ сбивчивыми свѣдѣніями по исторіи нашего театра по 1825 годъ.

---

*) Театральныя рецензіи къ тому же цензуровались самой дирекціей. Когда въ 1846 году Губеръ подавалъ прошеніе министру двора, въ которомъ испрашивалъ позволеніе на изданіе «Театральной Газеты», то получилъ слѣдующій отвѣтъ: «безъ того такъ много пишутъ вздора въ журналахъ, что нѣтъ никакой надобности умножать число сихъ изданій».

**) Въ вышеозначенный очеркъ при напечатаніи его въ «Новомъ Времени» попало нѣсколько опечатокъ, съ виду мелкихъ, но не лишенныхъ значенія. Знаменитый актеръ Рыкаловъ обращенъ въ Рыкова и замѣна буквы *у* буквою *а* превратила танцовщицъ Лихутину и Зубову въ мужчинъ. Тамъ же, гдѣ говорилось о воспитаніи русскихъ артистовъ, пропускъ нарѣчія *ли* совершенно измѣнилъ смыслъ. Вмѣсто того, чтобы заявить, что нашимъ артистамъ недоставало воспитанія, выходитъ, будто на недостатокъ послѣдняго они жаловаться не могли.

Коренное нарушеніе смысла изъ-за пропуска двухъ буквъ напомнило намъ анекдотъ, будто бы война 1812 года возникла изъ-за опечатки. Редакторъ офиціальнаго «Journal de l'Empire», говоря объ Александрѣ и Наполеонѣ, написалъ: «L'union des deux empereurs domine ra l'Europe», но ошибкѣ типографіи буквы *ion* выпали и фраза явилась въ такомъ видѣ «L'*un* des deux empereurs domine ra l'Europe». Русскій государь страшно оскорбился и война стала неизбѣжна... Вотъ какъ важны бываютъ опечатки!

Единственный интересъ брошюры состоялъ въ косвенномъ, помощью выписокъ изъ объявленій «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей» прошлаго столѣтія, доказательствѣ, что Большой театръ былъ открытъ для публики дѣйствительно въ 1783 году. Странно, однако, что въ архивахъ дирекціи и вообще придворнаго вѣдомства не нашлось на этотъ счетъ болѣе положительныхъ указаній и приходится строить догадки изъ побочныхъ матеріаловъ; точно рѣчь идетъ о какой-либо египетской постройкѣ за пять тысячъ лѣтъ до нашей эры! Эта «исторія» съ исторіей Большого театра показывала, въ какомъ видѣ находилась у насъ разработка историческихъ матеріаловъ*).

Дирекція обратила на это вниманіе, въ 1892 г. появился объемистый трудъ «Архивъ дирекціи Императорскихъ театровъ (1746 — 1801 г.)», изъ котораго было видно, что за прошлое столѣтіе отъ архивныхъ дѣлъ почти ничего не осталось, все съѣли крысы или неосторожно уничтожили чиновники. Для современной эпохи дирекція, начиная съ сезона 1890 — 91 гг., стала издавать «Ежегодникъ Императорскихъ театровъ» (теперь четыре выпуска въ годъ). Это очень роскошныя изданія, мало доступныя по цѣнѣ для публики; лѣтъ черезъ пятьдесятъ или сто они послужатъ хорошимъ матеріаломъ для будущаго историка театра. Въ ежегодникахъ, редактируемыхъ съ большою любовью къ дѣлу г. Молчановымъ, попадаются, впрочемъ, статьи и болѣе современнаго интереса.

---

*) Нѣкоторыя свѣдѣнія, сообщаемыя г. Божеряновымъ, хотя и не новы, но не лишены интереса. Такъ, оказывается, что въ началѣ его существованія въ Большомъ театрѣ представленія были только два раза въ недѣлю: по вторникамъ русская комическая опера, по пятницамъ—итальянская опера, въ оба дни съ балетами. Цѣна мѣстамъ была: ложа 1-го яруса 12 руб., кресла 2 руб. и 2 руб. 50 коп., партеръ 1 руб. Взявъ въ разсчетъ цѣнность денегъ столѣтіе назадъ, эти цѣны окажутся очень высокими, даже гораздо выше нынѣшнихъ цѣнъ. Послѣ перестройки Большого театра, вызванной пожаромъ въ ночь на 1-е января 1811 года, на Большомъ театрѣ играли между прочимъ французы.

ГЛАВА II.

Баронъ К. К. Кистеръ.

Приказъ объ увольненіи барона Карла Карловича Кистера отъ занимаемыхъ имъ должностей цѣлую недѣлю коментировался Петербургомъ на всѣ лады, или, вѣрнѣе, коментировался всѣми на одинъ ладъ, потому что о дѣятельности барона двухъ мнѣній не было, если не считать за особое мнѣніе—мнѣніе барона о самомъ себѣ.

Баронъ Кистеръ при графѣ А. В. Адлербергѣ былъ душою всего министерства двора. Графъ въ обществѣ имѣлъ репутацію человѣка большого ума, но трудно доступнаго и весьма неохотно занимавшагося дѣлами, даже входящими въ кругъ его вѣдомства, почему вюдающаяся роль въ дѣлахъ министерства и досталась на долю барона. У Адлерберга были свои слабости и свои причуды. Онъ отрицалъ движеніе и чистый воздухъ. Постоянное пребываніе въ запертой комнатѣ отразилось даже на его здоровьи и глазахъ. Затѣмъ графъ, въ совершенную противоположность отцу, не любилъ читать бумагъ, забывая о нихъ, между тѣмъ никогда не хотѣлъ имѣть секретаря, а разсѣянность или небрежность его была такова, что, по увольненіи его изъ министерства по разстроенному здоровью,—увольненіи, просьбу о которомъ онъ также все откладывалъ подавать, въ кабинетѣ его нашли вещи и письма, присланныя еще на коронацію 1856 года.

Ходили слухи, что, накопивъ нѣкоторое количество разныхъ просьбъ и прошеній, которыми вездѣ одолѣваютъ человѣка въ его положеніи, графъ безъ церемоніи двѣ трети ихъ, не распечатывая, отправлялъ въ камины. Онъ сжегъ было однажды важные документы одной дамы и вынужденъ былъ платить ей потомъ пенсію. И своихъ ближайшихъ помощниковъ графъ принималъ

весьма неохотно съ докладами, и иногда, сидя въ кабинетѣ, заставлялъ ихъ писать рядомъ въ пріемной записки о предметѣ посѣщенія, хотя разговоръ въ двухъ словахъ рѣшилъ бы гораздо скорѣе дѣло. Въ концовъ концовъ подчиненные распоряжались по-своему. Между тѣмъ министерство двора очень многосложное учрежденіе, особенно по хозяйственной части. Оно требуетъ или особой энергіи, такъ сказать хлопотливой способности вникать во всѣ детали, которой именно недоставало у графа Адлерберга, или преобразованія для выдѣленія многихъ случайно вошедшихъ въ это министерство частей управленія.

Никакихъ измѣненій въ своемъ вѣдомствѣ графъ Адлербергъ однако не задумывалъ, ревниво поддерживая порядокъ вещей, сложившійся до него. Бывшій коннопіонерный офицеръ, баронъ Кистеръ служилъ сначала въ Ботаническомъ саду, а затѣмъ кассиромъ въ министерствѣ Двора. Встрѣченный графомъ при назначеніи его директоромъ болѣе чѣмъ сухо (графъ на пріемѣ прошелъ мимо него не подавая руки), онъ уже черезъ два мѣсяца, благодаря своему уму, трудолюбію и особенно ловкости, получилъ вліяніе и сталъ подъ конецъ почти всемогущимъ. Пока дѣло шло о спеціальныхъ дѣлахъ министерства Двора публика о баронѣ Кистерѣ мало заботилась, но когда барону подчинились казенные театры, то въ нѣсколько лѣтъ, благодаря неумѣстной подъ-часъ экономіи и презрѣнію къ русскому искусству, имя барона Кистера сдѣлалось однимъ изъ самыхъ непопулярныхъ въ С.-Петербургѣ. «Этотъ нѣмецкій баронъ въ русскомъ искусствѣ игралъ роль того садовника въ оранжереѣ, который, не умѣя воспитывать цвѣтовъ, сталъ бы насаждать въ нее капусту и картофель», сказалъ о немъ г. Суворинъ.

Такъ какъ съ барономъ Кистеромъ уволена была, казалось, цѣлая система и такъ какъ эта система угнетала русское сценическое искусство и музыку въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, а интересы искусства одни изъ самыхъ священныхъ для общества, сколько нибудь развитого, то, само собою разумѣется, что дѣятельность барона Кистера—по части руководства русскимъ искусствомъ—необходимо обсудить основательно и вывести изъ нея урокъ для будущаго. Трудно понять, въ силу какихъ соображеній почтенный баронъ, спеціально изучавшій садоводство,—которое съ Людовика XIV перестало считаться искусствомъ—былъ признанъ компетентнымъ въ театральномъ дѣлѣ. Въ оправданіе барона можно привести, однако, что онъ никогда никакихъ эстетическихъ претензій не заявлялъ, а задачею своею положилъ экономію.

Исторія нашего театральнаго управленія до барона Кистера не замысловата. Одинъ начальникъ театровъ, танцуя въ будуарѣ

танцовщицы, сломалъ себѣ ногу, другой, выйдя изъ будуара танцовщицы, поѣхалъ усмирять бунтовщиковъ на Сенатской площади и былъ убитъ, третій—въ будуарѣ танцовщицы двадцать лѣтъ управлялъ русскимъ искусствомъ и т. д., до безконечности. Это одна сторона управленія и напрасно вольтеріанцы станутъ возражать что-либо. Другая сторона—это, выражаясь модньшъ словомъ, хищеніе.

Екатерина II приходила въ ужасъ отъ воровства въ театральномъ управленіи; при Александрѣ I, Николаѣ I директоры рвали на головѣ волосы съ отчаянія. О болѣе новыхъ временахъ умолчимъ, хотя извѣстно, что кассиры и смотрителя театровъ, получая по 300 руб. въ годъ жалованья, ухитрялись держать экипажи и имѣть отличныя дачи; громадное зданіе дирекціи наполнено было квартирами какихъ-то докторовъ и портныхъ; всѣ служащіе отъ режиссеровъ до капельдинеровъ эксплоатировали артистовъ, а при постановкѣ новаго балета или оперы публика заранѣе распредѣляла по пальцамъ: этому столько, тому столько, а этому ничего.

Князь Тюфякинъ былъ единственнымъ директоромъ съ основанія русскаго театра, при которомъ не только не было дефицита, но который заплатилъ даже долги прежнихъ управленій. Онъ эксплоатировалъ съ этою цѣлью пристрастіе тогдашняго общества до всего французскаго, пристрастіе, дошедшее, въ царствованіе Александра I, до уродливыхъ крайностей.

По словамъ записокъ Рафаила Зотова, бывшаго начальника репертуарной части, князь Тюфякинъ составилъ остроумный планъ: зная, что жажда къ французскимъ спектаклямъ не испугается никакихъ стѣсненій, онъ объявилъ общій абонементъ для русскихъ и французскихъ представленій, такъ что за три послѣднія въ недѣлю—абонирующійся долженъ былъ смотрѣть и четыре русскихъ. Галломаны поморщились, но абонировались, хотя абонементъ стоилъ тогда 1,000 рублей и выше. «Абонировавшаяся публика, пишетъ г. Божеряновъ въ «Исторіи Большого театра», состояла изъ высшаго петербургскаго общества, которое гораздо рѣже нынѣшняго посѣщало русскіе спектакли, потому что почти никогда и между собою не говорило по-русски. Будучи принуждено посѣщать національные спектакли, оно, во-первыхъ, нѣсколько познакомилось съ русскою литературою; во-вторыхъ, увидѣло, что на нашей сценѣ много отличныхъ, первоклассныхъ дарованій; актеры же, съ своей стороны, чувствуя, что зрители ихъ не тѣ гостинодворцы и чиновники средняго сословія, которые имъ за все хлопаютъ и вызываютъ, стали облагораживать свою игру».

Мы привели цѣликомъ эти строки, хотя признаться преуве-

личеніе въ нихъ очевидно. До сихъ поръ, къ сожалѣнію, русскій театръ чуждъ для нашего высшаго общества, и если «хитрость» князя Тюфякина удалась, то на короткое время.

Во всякомъ случаѣ князь Тюфякинъ, съ его экономіей, — чудо между директорами казенныхъ театровъ. Дефицитъ, какъ извѣстно, составлялъ всегда ихъ принадлежность и не исчезъ и при баронѣ Кистерѣ, который многими считался аллегорическимъ воплощеніемъ экономіи *). Театральный дефицитъ озабочивалъ правительство еще въ прошломъ столѣтіи. На представленную ей завѣдывавшими въ 80-хъ годахъ императорскими театрами, Соймоновымъ и Храповицкимъ, записку о долгахъ императрица Екатерина II написала на докладѣ: «Я и теперь не вѣдаю, чего вы отъ меня хотите? Я согласилась выдать 163,000 руб. и особенно на долю дирекціи и комитету, а годовое для того не назначаю, что надѣюся, что вы излишнихъ людей отпустите и во всемъ сдѣлаете укращеніе расхода, *какъ у порядочныхъ и усердныхъ людей* водится». Но напрасны были ожиданія императрицы. «Укращенія» расходовъ не дождется, вѣроятно, и XX столѣтіе.

Третьимъ традиціоннымъ свойствомъ театральнаго управленія за 90 лѣтъ были презрѣніе къ собственному національному искусству и пресмыканіе предъ иностраннымъ. Исключеніе дѣлалось лишь для балета (и то не всегда) по причинамъ, изложеннымъ выше. Въ извиненіе театральнаго управленія надобно, однако, тутъ прибавить, что такое предпочтеніе чужого своему обусловливалось вкусами вліятельныхъ петербургскихъ сферъ. Услыша олимпійское замѣчаніе, что безсмертная опера Глинки c'est la musique des cochers, директоръ, конечно, не рѣшался хлопотать о роскошной обстановкѣ подобнаго неаристократическаго зрѣлища.

И такъ, въ общемъ итогѣ бар. Кистеру, подъ именемъ театральнаго управленія, досталась не совсѣмъ казистая смѣсь непотизма, хищенія и обезьянства. Каждый, кто пожелалъ бы принести театральному дѣлу пользу, долженъ былъ начать войну съ предразсудками и злоупотребленіями, накопившимися десятками лѣтъ. Только при особомъ усердіи и знаніи всѣхъ тон-

*) Благодаря экономіи баронъ скопилъ своему вѣдомству большіе капиталы. Счета оплаченные представлялись всегда ему, онъ все читалъ, все зналъ и былъ человѣкъ точный. Но при всей экономіи баронъ не забывалъ родственниковъ. Братъ его жены, какой-то химикъ въ Германіи, получалъ большое жалованіе за контръ-пробы рудъ, проплавленныхъ на Алтаѣ! Такъ какъ тамошнія руды бѣдны, а по почтѣ посылались кусочки, то, понятно, серебра въ нихъ часто не бывало и признаковъ, и нѣмецъ удивлялся только искусству русскихъ выплавлять серебро изъ рудъ, гдѣ не было послѣдняго.

костей искусства можно было при подобныхъ условіяхъ сдѣлать что-нибудь.

Къ сожалѣнію, баронъ Кистеръ, отвлеченный къ тому же другими своими обязанностями, не нашелъ нужнымъ обратить вниманіе на вышеозначенные коренные недостатки. Онъ и не могъ уразумѣть «русскаго» искусства, такъ какъ въ сущности былъ полуиностранцемъ. Отецъ его ангальтъ-кетенскій камергеръ и повѣренный въ дѣлахъ въ С.-Петербургѣ, только въ 1840 г. перешелъ въ русское подданство. Баронъ взглянулъ на театральное дѣло съ коммерческой точки зрѣнія и все свое вниманіе обратилъ исключительно на увеличеніе доходовъ театральной дирекціи. Съ этою цѣлью онъ принялся за разработку вопроса о монопольномъ правѣ дирекціи на увеселеніе жителей столицы.

Само собою, что подобная постановка вопроса была совершенно неправильная. Какъ ни плохо было прежнее театральное управленіе, все-таки оно понимало, что роль дирекціи Императорскихъ театровъ состоитъ въ поощреніи искусства, а не въ эксплоатаціи искусства. Старое театральное управленіе пользовалось всѣмъ, что плохо лежало, но не нисходило до мысли, что театральная дирекція, составляющая часть придворнаго управленія, имѣетъ исключительную обязанность забавлять столичную публику, почему должна видѣть опасныхъ соперниковъ для себя во всякой частной антрепризѣ одинаково, касается ли она духовныхъ концертовъ или театра маріонетокъ.

Высочайшій дворъ служилъ у насъ всегда покровителемъ сценическаго искусства; начиная съ царя Алексѣя Михайловича, правительство смотрѣло на роль свою относительно театра, какъ на роль представителя вкуса и умѣнія; оно считало обязанностью затрачивать деньги для поддержанія театровъ на высокой степени совершенства, видя въ нихъ школы изящнаго, содѣйствующія улучшенію нравовъ и разумному препровожденію времени. Точно такъ же смотрятъ на свои отношенія къ театрамъ и другія правительства. Мы видимъ, напримѣръ, что въ Стокгольмѣ, не смотря на бѣдность страны и скромность государственнаго бюджета, шведскій сеймъ охотно отпускаетъ деньги на поддержаніе столичныхъ театровъ, не имѣющихъ возможности держаться на извѣстной высотѣ безъ казенной помощи.

У насъ къ идеѣ монополіи пришли постепенно; съ развитіемъ хищенія началось мало-по-малу ограниченіе частныхъ зрѣлищъ, ограниченіе это никогда, впрочемъ, въ законъ не входило и публика не жаловалась на монополію, пока дирекція до такой степени удовлетворяла потребности въ зрѣлищахъ, что даже содержала нѣсколько лѣтъ на казенный счетъ конный

цркъ! Монополія дирекціи стала тягостна лишь при баронѣ Кистерѣ и при немъ она получила свою противозаконную, такъ сказать, постановку.

Въ его представленіи каждый, кто желалъ доставить жителямъ столицы эстетическое наслажденіе при помощи музыки, пѣнія или сценическаго искусства, представлялся нарушителемъ финансовыхъ правъ дирекціи, чѣмъ-то въ родѣ контрабандиста или корчемника по отношенію къ фискальной монополіи казны. Контрабандистовъ искусства не ссылали, правда, въ каторжныя работы, но получить разрѣшеніе на какой-нибудь ничтожный концертъ считалось дѣломъ государственной важности. Случалось, что самыя высокопоставленныя лица встрѣчали сухіе отказы дирекціи!

При этомъ еще оказывались необъяснимыя противорѣчія. Концерты запрещались, а правительство въ одномъ Петербургѣ содержало три казенныя школы пѣнія, въ видѣ театральнаго училища, консерваторіи и пѣвческой капеллы; другими словами, уничтожало одною рукою то, что созидало другой. То же противорѣчіе господствовало и во всемъ. Балетъ, требуя большой труппы и роскошной постановки, необходимо требуетъ и большихъ сборовъ, между тѣмъ балету отвели одинъ день въ недѣлѣ, и былъ случай, что съ трудомъ могли отыскать свободный день для генеральной репетиціи новаго балета. Итальянская опера самое дорогое, по нынѣшней цѣнѣ знаменитостей, удовольствіе, а его предложеніе удвоили въ Петербургѣ въ ущербъ не только хореграфическимъ представленіямъ, но даже русской оперѣ, откуда изъ экономіи барона была изгнана Лавровская. Русскій драматическій театръ давно вошелъ въ правы публики, дирекція легко могла извлекать выгоду изъ этого стремленія. Что же мы видѣли: лучшіе русскіе артисты были изъ-за конѣчныхъ экономій выталкиваемы со сцены, а устроенный второй русскій театръ, такъ называемый Малый, плохимъ репертуаромъ и подборомъ, какъ нарочно, всѣхъ бездарныхъ исполнителей, съ перваго раза былъ убитъ во мнѣніи сколько нибудь образованной публики.

Мы не говоримъ уже объ иностранныхъ театрахъ. Поддержка ихъ правительствомъ основывалась на вѣрной идеѣ, что молодое русское искусство не имѣетъ еще возможности доставить вполнѣ развитому вкусу всей необходимой суммы эстетическихъ наслажденій; поэтому хорошо подобранныя иностранныя труппы могутъ служить наглядною школою и для русскихъ артистовъ, и для русской публики, не имѣющей средствъ ѣздить заграницу. Что же мы видѣли? На средства двора содержались иностранныя труппы, собранныя изъ ничтожествъ бульварныхъ театровъ,

услаждавшихъ заграницею третьесортную публику, ничего общаго съ эстетикою не имѣющую. Хороша школа! Въ особенности публика жаловалась на Михайловскій театръ, гдѣ царила Дика-Пти—нимфа Эгерія барона *).

Театральное училище, какъ было въ неудовлетворительномъ состояніи, такъ и осталось. Духъ времени заставилъ болѣе прилично содержать воспитанниковъ, но драматическій и музыкальные классы попрежнему не давали результатовъ. Въ училищѣ славилось всегда преподаваніе танцевъ; оно не упало въ качественномъ отношеніи, но и здѣсь сокращеніемъ штата дѣло могли довести до уничтоженія собственной русской хореграфи-

*) По происхожденію г-жа Дика-Пти была бельгійская еврейка; братъ ея, впрочемъ, состоялъ на французской службѣ—секретаремъ префекта полиціи въ Парижѣ. И въ этомъ городѣ дебюты Пти были встрѣчены сужденіями противоположными. Дюма, Витю и Зола ее очень расхваливали, а связь съ Полемъ де Касаньякомъ сдѣлала г-жу Дика-Пти ярою бонапартисткою на всю жизнь. У насъ г-жа Дика сразу не понравилась; нерасположенію публики содѣйствовали слухи о ея всемогуществѣ за кулисами и о томъ, что она не только командуетъ тамъ, но и пользуется властью для выживанія всего талантливаго. Газеты выступили на г-жу Дика-Пти походомъ и къ концу 1879 г. дѣло обострилось до того, что можно было ожидать скандаловъ. Г-жа Дика-Пти обратилась къ великодушію рецензентовъ. Не поощряемая выходками печати публика немного успокоилась, но вліяніе артистки за кулисами только усиливалось, да и не за одними кулисами. Множество «чающихъ движенія воды» обивали у г-жи Дика-Пти пороги и заискивали ея расположенія и покровительства.

При увольненіи барона Кистера, декорація перемѣнилась. Хотя баронъ, 2-го марта 1881 г. (!!), заключилъ новый контрактъ съ артисткою на 5 лѣтъ по 50,000 франковъ въ годъ и бенефисъ, доказавъ, насколько презираетъ мнѣніе публики, но перемѣны въ администраціи видоизмѣнили положеніе г-жи Дика-Пти. Люди, лизавшіе ей башмаки, удалились, а за кулисами она не только роли уже не играла, но ей тамъ, въ отместку за старое, товарищи чинили разныя пакости. Вообще послѣдніе годы она играла рѣдко, считаясь какъ бы временно на пенсіи, а публика стала къ ней совершенно равнодушна.

Таланта у г-жи Дика-Пти было не очень много и то исключительно для мелодрамы; притомъ она имѣла некрасивую талію и очень нескладную фигуру, такъ что никакое платье ей не шло, да и одѣваться она вовсе не умѣла. Зато глаза ея были очень красивы и она была женщина умная и образованная, хорошая музыкантша, говорила по-нѣмецки, по-англійски и по-фламандски. Театръ она очень любила и роли свои разучивала чрезвычайно серьезно и тщательно, усиленнымъ трудомъ дополняя отсутствіе таланта, не недостатокъ теплоты въ исполненіи разрушалъ ея усилія.

Мало симпатичная на сценѣ, г-жа Дика-Пти была, наоборотъ, чрезвычайно пріятна въ личныхъ отношеніяхъ. Она умѣла хорошо говорить, не лишена остроумія и была самою любезною хозяйкою, чему содѣйствовали ей тонкія познанія въ кулинарномъ искусствѣ. Лѣтомъ она или путешествовала, или жила у себя въ прекрасной виллѣ, бывшемъ монастырѣ, въ Нуази, около Версаля.

Беременность, которую она тщательно скрывала, не позволила ей закончить здѣсь сезона, по контракту послѣдняго. Въ Шантильи у какой-то акушерки она родила дочь, а затѣмъ поправлялась медленно. Переѣзжая въ Парижъ, она почувствовала себя внезапно очень дурно и умерла на желѣзнодорожной станціи, Компіенѣ, внезапно, отъ сильнаго кровотеченія. Лѣтъ ей было тогда сорокъ.

ческой труппы, и за артистами пришлось бы обращаться заграницу.

Такимъ образомъ, куда ни посмотришь, результаты театральнаго управленія нисколько не соотвѣтствовали тѣмъ стѣсненіямъ, которыя испытывала публика. Удивительнѣе всего, однако, то, что если дирекція дѣлала уступки въ своей монополіи, то единственно для представленій французской оперетки. Что за мотивы руководили этою поблажкой, и не лежала ли здѣсь просто надежда получкой 1/4 сбора эксплоатировать дурные инстинкты публики,—мы не знаемъ; но фактъ, что въ то время, когда нельзя было добиться разрѣшенія концерта церковной музыки, скабрезныя шансонетки распѣвались свободно съ одобренія дирекціи.

ГЛАВА III.

Казенные театры въ 1881 году.

Не довольствуясь краткою оцѣнкою дѣятельности барона Кистера, въ рядѣ статей мы изложили въ «Новомъ Времени» цѣлую программу театральной реформы, которую рекомендовали вновь назначенному директоромъ театровъ И. А. Всеволожскому, которому удалось заслужить минутную популярность нѣсколькими фразами, сказанными артистамъ русской оперы при посѣщеніи Маріинскаго театра. Новый директоръ обѣщалъ не жалѣть трудовъ, чтобы «поднять русскую сцену на надлежащую высоту».

I.

При пятомъ, кажется, директорѣ Императорскихъ театровъ публика при входѣ въ партеръ Александринскаго театра могла любоваться надписью: «входъ вместа за креслами». Эта безграмотная надпись, на которую сто разъ указывали рецензенты, оставалась спокойно на мѣстѣ, служа во-очію доказательствомъ, какъ трудно даются улучшенія по театральной части.

Дѣйствительно, если замѣненіе одной буквы другою потребовало тридцать лѣтъ, то когда же мы дождемся серьезной реформы въ нашемъ театральномъ дѣлѣ? Послѣднее между тѣмъ вовсе не шуточное дѣло. Если повсюду сценическое искусство представляется однимъ изъ первоклассныхъ общественныхъ интересовъ, а театръ энергическимъ образомъ вліяетъ на литературу, нравы и народное самосознаніе, то у насъ, при совершенномъ отсутствіи общественной жизни, при умственномъ и нравственномъ застоѣ и прозябаніи, театръ получаетъ еще большее значеніе. Только при его помощи въ зимніе мѣсяцы въ

столичномъ обществѣ поддерживается искра интеллектуальной жизни и оно не погрязаетъ окончательно въ тинѣ обыденныхъ интересовъ.

Существуетъ мнѣніе, что хлопотать много объ улучшеніи нашихъ казенныхъ театровъ нечего—стоитъ позволить всѣмъ и каждому заводить театры на площадяхъ Петербурга, и черезъ нѣсколько лѣтъ свободная конкуренція разовьетъ у насъ театральное дѣло до блистательныхъ размѣровъ.

Мы, признаться, вовсе не раздѣляемъ подобныхъ иллюзій, хотя не желаемъ явиться противниками частной антрепризы. Театровъ у насъ счетомъ немного и устройство нѣсколькихъ частныхъ сценъ было бы полезно даже въ смыслѣ простого увеличенія числа мѣстъ для приличнаго развлеченія публики. Образовавшіеся при клубахъ театры доказываютъ потребность въ такого рода увеселеніяхъ. Но, ставя на первый планъ интересы искусства, мы не можемъ съ увѣренностью сказать, подымется ли его уровень отъ частной антрепризы. Скорѣе, думаемъ, наоборотъ.

И теперь замѣчено, что частные театры у насъ открывали обыкновенно или буфетчики, или неудавшіеся адвокаты, или «любители», которыхъ соблазняла перспектива свободнаго входа за кулисы для поощренія молодыхъ артистокъ. При полной свободѣ театровъ, антреприза непремѣнно перейдетъ въ руки барышниковъ, спекулирующихъ на неразвитый вкусъ массы, послѣдствіемъ чего будетъ появленіе нѣсколькихъ труппъ, соперничающихъ между собою не во внутреннемъ достоинствѣ, а въ привлеченіи за крупныя деньги «знаменитостей», гонораръ которымъ будетъ выкраиваться приглашеніемъ на вторыя роли всякой дряни. Репертуаръ частныхъ театровъ сдѣлается по возможности «легкій» и заманчивый, и чѣмъ хуже пойдетъ дѣло, тѣмъ болѣе станетъ усиливаться усердіе рецензентовъ, готовыхъ писать что угодно за порцію солошины съ хрѣномъ.

Внѣшняя постановка пьесъ, вѣроятно, выиграетъ, но зато утратятся традиціи, которыя для хорошаго театра необходимы, ибо безъ нихъ нѣтъ школы, а школа, т. е. собраніе извѣстныхъ эстетическихъ правилъ для сценическаго искусства, настолько же безусловно необходима, какъ и для музыки, поэзіи, танцевъ и пр. Недостатки, указанные выше, проявили себя даже въ Парижѣ и Вѣнѣ, гдѣ, конечно, было несравненно болѣе артистическихъ матеріаловъ для постановки частнаго театральнаго дѣла на широкую ногу. И тамъ жалуются, что увеличеніе числа театровъ не принесло существенной пользы искусству. Еще поучительнѣе примѣръ Испаніи и Италіи: театровъ тамъ тысячи и всѣ скверные.

81769

Поэтому, не препятствуя частнымъ предпринимателямъ пытать свои силы, дирекціи все-таки слѣдуетъ не отказывать въ заботливости о казенномъ театрѣ; только въ немъ наша молодая драматическая литература и наше драматическое искусство могутъ найти прочную опору для будущаго развитія; только на подобномъ театрѣ, обязанномъ преслѣдовать одни интересы искусства, а не минутные барыши, можетъ создаться школа и могутъ удержаться традиціи, безъ которыхъ нѣтъ поступательнаго движенія, потому что прогрессъ возможенъ лишь тамъ, гдѣ пользуются результатами прежнихъ опытовъ, а не начинаютъ каждый день съизнова.

Если такова задача казеннаго театра, то это не значитъ еще, что наши театры ей удовлетворяютъ. Нисколько. Подъ вліяніемъ ряда неумѣлыхъ директоровъ и особенно пресловутой «экономіи» барона Кистера, театры эти ударились въ неудачное подражаніе частной антрепризѣ, причемъ ухудшили именно русскій театръ, т. е. такой, который всегда былъ неудовлетворительнѣе другихъ. Съ него мы поэтому и начнемъ наши пожеланія на счетъ будущаго.

Въ настоящее время русская драматическая сцена и на Александрискомъ, и на Маломъ театрахъ представляетъ нѣчто невообразимо-безобразное. Строго говоря, нѣтъ у ней ни труппы, ни репертуара.

Если считать всѣхъ выходныхъ артистовъ, то пожалуй труппа наберется громадная, но это Ксерксово ополченіе, только обременяющее своею численностью; репертуаръ держится на десяткѣ артистовъ, затѣмъ существуетъ другой десятокъ, ждущій тщетно очереди проявить свои силы, остальные махнули на все рукой.

Въ талантахъ нѣтъ недостатка, если разумѣть подъ этимъ именемъ врожденныя отъ природы способности, то артистическое «нутро», которое такъ цѣнится нашими актерами и мало развитою публикою, всегда отдающею предпочтеніе аляповатой, но нервной игрѣ передъ игрою тонкою и обдуманною. Всѣ эти таланты, вмѣстѣ взятые, не въ силахъ однако ни одной пьесы, кромѣ нѣсколько бытовыхъ, сыграть съ малѣйшимъ ансамблемъ.

У русскихъ артистовъ прежде всего бросается въ глаза отсутствіе школы. Каждый изъ нихъ учился какъ нибудь, играетъ субъективно и только привычка держаться развязно на сценѣ, пріобрѣтаемая съ годами, выручаетъ. Это зависитъ отъ первоначальнаго воспитанія: драматическихъ классовъ, кромѣ невозможныхъ классовъ Театральнаго училища, куда выбраковываютъ молодежь, неспособную съ честью фигурировать въ балетѣ, нѣтъ. Оттого почти всѣ артисты самоучки. Роли первыхъ

любовниковъ, гдѣ школа виднѣе, въ особенности исполняются ужасно.

Нашъ артистъ не можетъ даже выработать извѣстное амплуа. Одинъ и тотъ же театръ даетъ безъ разбору мелодрамы, водевили, оперетки, высокія комедіи, бытовыя сцены. Есть актеры, которые ухитряются играть во всѣхъ означенныхъ родахъ. Это чистая нелѣпость. Въ мелодрамѣ нужно имѣть совсѣмъ не ту наружность, не такъ ходить, не такъ говорить, какъ въ драмѣ. Самое представленіе должно быть даваемо передъ другою публикою, предъявляющею иныя требованія и иной уровень вкуса и пониманія. А у насъ устроили Малый театръ, даютъ тамъ «Филатокъ и Мирошекъ», а цѣны назначили высокія! Что же удивительнаго, что ни публика не является, ни артисты, понимая, что нельзя передъ извѣстной публикою играть извѣстнымъ образомъ, играютъ спустя рукава.

Въ Парижѣ Равель въ Пале-Роялѣ и Сенъ-Фуа въ Варіете въ лоскъ клали публику и прослыли знаменитостями, у насъ на Михайловскомъ театрѣ въ другихъ условіяхъ они возбуждали только улыбку сожалѣнія. Мы взяли два яркихъ примѣра, а на русской сценѣ, строго говоря, всѣ артисты въ такомъ положеніи: или они не на мѣстѣ, или они не въ своемъ репертуарѣ, или окружающіе не соотвѣтствуютъ ни имъ, ни пьесѣ; словомъ—всегда въ чемъ нибудь изъянъ.

Репертуаръ также невозможно плохъ. Пьесъ, данныхъ на русскомъ театрѣ, по спискамъ набралось тысячи, каждый годъ ихъ прибавляется нѣсколько десятковъ, между тѣмъ нельзя придумать ничего бѣднѣе нашего репертуара. Поставленная наскоро, необдуманная, плохо разученная, сыгранная по суфлеру, каждая пьеса, послѣ десяти представленій, является у насъ заигранною и для публики непнтересною. Держится она по большей части потому, что какая нибудь артистка или артистъ, теперь обыкновенно г-жа Савина, понравились въ ней публикѣ, но является переводный водевиль, гдѣ та же Савина двумя, тремя искренними фразами еще болѣе нравится публикѣ, и прежняя вещь брошена. Ее даже возобновить нельзя, ни у кого не остается въ головѣ воспоминаній, что она изъ себя изображала и какія были въ ней типическія лица.

Обыкновенно объясняютъ намъ плохой репертуаръ тѣмъ, что вознагражденіе драматическаго писателя мало, почему выгоднѣе плутовскія передѣлки чужихъ пьесъ, нежели самостоятельная работа. Очень можетъ быть, что гонораръ полезно повысить, хотя и теперь, при помощи общества драматическихъ писателей, самые микроскопическіе драматическіе писатели въ десять разъ лучше оплачиваются, нежели, напр., талантливые компо-

зиторы; во всякомъ случаѣ мы не думаемъ, чтобы ради нѣсколькихъ сотъ лишнихъ рублей создался бы новый классъ драматическихъ писателей, чтобы какой нибудь кассиръ банка или сцѣпщикъ вагоновъ бросилъ свое дѣло и принялся писать драмы. Нѣтъ также гарантіи, что подобныя писанія будутъ лучше. Г. Крыловъ навѣрное лучше оплачивается, нежели Мольеръ. Однако...

Есть болѣе энергическія средства улучшить репертуаръ — это преобразовать театральный комитетъ, присяжный оцѣнщикъ пьесъ, и затѣмъ уничтожить вредную систему бенефисовъ и разовыхъ.

Комитетъ давно сталъ притчею во языцѣхъ. Дѣйствительно, нельзя себѣ представить артистическаго ареопага, составленнаго изъ заштатныхъ чиновниковъ, считающихъ водевили Петра Каратыгина вѣнцомъ искусства. Нынѣшній комитетъ надобно просто упразднить и создать новый изъ лучшихъ артистовъ и артистокъ (у дамъ вообще чутье тоньше), изъ нѣсколькихъ критиковъ и болѣе образованныхъ диллетантовъ. Комитетъ не долженъ ограничиваться просмотромъ пьесъ передъ ихъ постановкою—онъ вообще обязанъ слѣдить за репертуаромъ и смотрѣть, чтобы не валили въ общую кучу всякаго рода пьесъ. Если комитетъ призналъ какой нибудь фарсъ удобнымъ для толпы, то нельзя его ставить для болѣе развитой публики.

Комитетъ долженъ также контролировать режиссеровъ. Теперь по дружбѣ можно самой плохой пьесѣ создать нѣчто въ родѣ успѣха, стоитъ давать ее по воскресеньямъ и праздникамъ, когда театръ по-неволѣ полонъ и притомъ малосмыслящею публикою. Точно также можно зарѣзать талантливую пьесу, обставляя ее плохо и давая не въ соотвѣтствующіе дни.

Нелѣпая система бенефисовъ, причемъ бенефиціантъ самъ условливается съ авторомъ пьесъ и распредѣляетъ роли, болѣе всего мѣшаетъ толковой постановкѣ. Бенефисы имѣютъ смыслъ тамъ, гдѣ антрепренеръ, не желая раскошеливаться, даетъ право артисту на собственный страхъ собрать жатву съ публики. Такое право очень важно для актрисъ, имѣющихъ богатыхъ любовниковъ, но оно несовмѣстимо съ понятіемъ о казенной, образцовой сценѣ. Бенефисовъ нѣтъ теперь на порядочныхъ сценахъ заграницею, кромѣ экстренныхъ случаевъ—отставки артиста, тяжкой болѣзни и т. п. У насъ, благодаря бенефисамъ, ставится множество ненужныхъ для репертуара пьесъ, тратятся безъ толку артистическія силы на разучиваніе ерунды, и актеры являются произвольно въ несоотвѣтствующихъ ихъ таланту роляхъ.

Теперь, что ни недѣля, то новинка — а безъ бенефисовъ

актеры разучивали бы художественно свои роли, и тогда публика испытывала бы въ театрѣ то наслажденіе, которое она испытываетъ въ Парижѣ, гдѣ даже роль лакея въ двѣ, три фразы обдумана и кажется типическою.

Рядомъ съ бенефисами губитъ дѣло система разовыхъ. Теперь артистъ, захвативъ себѣ какую-либо вещь въ бенефисъ, даетъ, при помощи автора, роли товарищамъ лишь при условіи взаимства. Такимъ образомъ, въ новыхъ пьесахъ всѣ роли достаются однимъ и тѣмъ же лицамъ. Но и этого мало. Входя въ сдѣлки съ режиссерами, нѣкоторые артисты, получающіе разовые и заинтересованные, очевидно, въ ихъ приращеніи, умудряются играть безпрерывно, иногда по два раза въ вечеръ, отымая у другихъ артистовъ всякую практику, а себѣ, кромѣ денегъ, пріобрѣтая одну сценическую развязность, потому что, хватая роли направо и налѣво безъ соображенія съ характеромъ своего амплуа, артистъ и при большой практикѣ не возвысится до истиннаго искусства, а останется набившимъ руку рутинеромъ.

II.

Мы указали выше на тѣ необходимыя измѣненія въ русскомъ драматическомъ театрѣ, безъ которыхъ онъ не сдѣлается никогда школою для частныхъ и провинціальныхъ сценъ, а именно на: устройство серьезныхъ драматическихъ классовъ, реорганизацію труппы съ раздѣленіемъ ея на два театра, соотвѣтственно репертуару и предполагаемой публикѣ, уничтоженіе бенефисовъ и разовыхъ и преобразованіе театральнаго комитета — вотъ minimum нашихъ требованій. Само собою разумѣется, что желательны хорошая обстановка пьесъ, болѣе разумная цензура ихъ, справедливое вознагражденіе авторовъ и переводчиковъ, облегченіе дебютовъ для молодыхъ талантовъ и т. п. Объ этомъ спора быть не можетъ и не зачѣмъ объ этомъ долго распространяться.

Болѣе спорнымъ является вопросъ: достаточно-ли и для публики и для самихъ артистовъ содержаніе съ нѣкоторыми пожертвованіями образцоваго русскаго театра, не слѣдуетъ ли въ виду того, что никакая наука не замѣнитъ живого примѣра, содержать въ столицѣ на казенный счетъ или съ субсидіей одну изъ иностранныхъ драматическихъ труппъ? До сихъ поръ дирекція содержала двѣ подобныя труппы — французскую и нѣмецкую.

Въ одномъ малодоступномъ изданіи 1861 года мы нашли любопытный документъ: собственноручную докладную записку

графа В. Ѳ. Адлерберга относительно реформы казенныхъ театровъ, предложенной особой комиссіей, учрежденной въ концѣ 50-хъ годовъ для обсужденія вопроса о прекращеніи дефицита, который и тогда очень заботилъ администрацію. Покойный графъ соглашается въ своей запискѣ съ необходимостью болѣе бережливаго хозяйства, съ полезностью прекратить назначеніе пенсій иностраннымъ артистамъ и съ проектомъ преобразованія театральнаго училища въ танцовальную школу, рядомъ съ которою учредилась бы въ Петербургѣ для драматическаго искусства, вокальной и инструментальной музыки консерваторія. Но на предложеніе комиссіи о передачѣ иностранныхъ театровъ частной антрепризѣ графъ Адлербергъ былъ рѣшительно несогласенъ, и этотъ взглядъ восторжествовалъ тогда.

Разсужденія графа Адлерберга объ отдачѣ иностранныхъ казенныхъ театровъ частнымъ лицамъ нисколько не утратили своей убѣдительности и въ настоящее время. По его мнѣнію, предоставить иностранные театры частной предпріимчивости значитъ совершенно отъ нихъ отказаться.

«Никто, говоритъ онъ, не рискнетъ принять на свое содержаніе иностранныя труппы при тѣхъ недостаточныхъ пособіяхъ, кои нынѣ на эти труппы отпускаются, а если кто-либо рискнетъ, то это въ надеждѣ, что его потеря будетъ ему отъ правительства вознаграждена. Во всякомъ случаѣ эта труппа будетъ весьма посредственна и даже ниже. Антрепренеръ не будетъ въ состояніи имѣть первостепенныхъ актеровъ и актрисъ; онъ будетъ довольствоваться для приманки публики однимъ, много двумя хорошими артистами (и то врядъ ли изъ первоклассныхъ знаменитостей), а остальной персоналъ составится изъ ничтожныхъ бездарностей, подобно бывшей у насъ труппѣ Рашели. Подобныя труппы не удовлетворяютъ нашу публику, привыкшую къ изящному, и не соотвѣтствуютъ достоинству столицы. Вмѣсто первой во всей Европѣ итальянской оперы, вмѣсто французской труппы, имѣющей передъ всѣми парижскими преимущество совершенства общаго состава (perfection de l'ensemble), мы будемъ имѣть (если только будемъ?) ничтожный театръ, едва ли не хуже французскихъ провинціальныхъ». Сверхъ того, говоритъ графъ, надобно взять въ соображеніе, что каждый содержатель иностранной труппы будетъ требовать для себя исключительно одинъ театръ, а у насъ всего четыре театра, изъ которыхъ по крайней мѣрѣ два должны оставаться исключительною принадлежностью русскихъ труппъ; при отдачѣ иностранныхъ труппъ въ частныя руки надобно будетъ отказаться также отъ иностранныхъ спектаклей во дворцѣ, или производить ихъ наймомъ за дорогую цѣну.

И по нашему мнѣнію, сохраненіе на тѣхъ или другихъ условіяхъ въ Петербургѣ французскаго театра дѣло чрезвычайно полезное. Вотъ уже двѣсти лѣтъ, какъ драматургія стала по преимуществу французскимъ искусствомъ. Если мы просмотримъ исторію театра за это время, то увидимъ, что только во Франціи онъ все время развивался прогрессивно, сообразно движенію идей и требованію вкуса; поэтому французскій театръ представляетъ въ общемъ весьма внушительное цѣлое: репертуаръ гигантскій и самый разнообразный, множество труппъ, приноровленныхъ къ различнымъ требованіямъ, театральныя традиціи, свято сохраняемыя, умѣніе постановки и обстановки, серьезную литературную критику, потому что въ массѣ развито пониманіе тонкостей искусства. Надобно замѣтить, что все это выработалось постепенно, такъ какъ еще въ половинѣ XVII вѣка итальянцы удивлялись грубости вкусовъ французовъ по части театра.

При такомъ богатствѣ французскаго театра изъ него черпаютъ теперь рѣшительно всѣ драматическія литературы. Правда, и французы въ свою очередь передѣлали почти все выдающееся въ старыхъ репертуарахъ: классическомъ, испанскомъ, итальянскомъ и отчасти англійскомъ, но теперь ихъ творчество остается главнымъ на театральномъ поприщѣ. Они даютъ всему тонъ и направленіе.

Очевидно, что имѣть театръ, находящійся въ непосредственномъ единеніи съ подобною сокровищницею драматургіи, дѣло весьма важное. Никакой переводъ не дастъ точнаго понятія о французской пьесѣ, еще менѣе игра самаго талантливаго русскаго артиста въ состояніи возсоздать французскіе типы. Извѣстно, какое жалкое впечатлѣніе производятъ по-русски произведенія даже такого крупнаго таланта, какъ Лабишъ. Нѣтъ сомнѣнія, что «Ревизоръ» по-французски произвелъ бы не менѣе странное впечатлѣніе. Есть также писатели, и очень важные, напр. Мариво, Мюссе, Мельякъ, рѣшительно не переводимые на русскій языкъ.

Если къ этому прибавить хорошую школу, которую представляютъ всегда французскіе артисты изъ перворазрядныхъ театровъ, ихъ отчетливую дикцію, комизмъ въ мѣру, превосходныя манеры, вкусъ и въ особенности добросовѣстное отношеніе къ своему ремеслу, то становится понятною польза существованія французскаго театра и для русскихъ артистовъ — въ смыслѣ наглядnаго обученія — и для публики, и для театральной критики.

Большинству постоянныхъ посѣтителей Михайловскаго театра претитъ халатное исполненіе многихъ нашихъ артистовъ.

Съ другой стороны извѣстно, что всѣ тѣ — немногіе впрочемъ — русскіе артисты и артистки, которые слѣдятъ за французскими спектаклями, отличаются лучшими манерами и вкусомъ; на рецензентахъ также отзывается и вліяніе французской сцены. Театральные критики, воспитанные исключительно на александрійскихъ представленіяхъ, славятся болѣе заковыристостью своихъ выраженій и хлесткостью сарказмовъ, нежели уровнемъ эстетическихъ требованій.

Французскій театръ въ Петербургѣ долженъ быть, однако, очень хорошимъ, если желаютъ сохранить ему пособіе отъ дирекціи. Въ прежнее время нашъ французскій театръ былъ изъ лучшихъ въ Европѣ. И на немъ попадались иногда неудачные сюжеты въ родѣ Мондидье или г-жи Роже-Солье (мы говоримъ о болѣе близкихъ временахъ), которые наводили тоску и уныніе на публику, но большинство артистовъ, приглашенныхъ изъ «Французской Комедіи» и «Театра Гимназія», могли по справедливости почесться образцовыми. Ансамбль исполненія былъ прекрасный, особенно если взять въ разсчетъ, что пьесы ради бенефисовъ, гибельная система которыхъ перешла и къ здѣшнимъ французамъ, разучиваются у насъ для четырехъ представленій при небольшомъ числѣ репетицій. Публика даже такъ избаловалась, что нѣкоторыхъ высокоталантливыхъ артистовъ, напр. Вормса, она оцѣнила по достоинству лишь тогда, когда онъ ушелъ отъ насъ.

Только во время барона Кистера дирекція, не понимая своей задачи, уронила здѣшнюю французскую сцену и сдѣлала изъ нея вещь почти безполезную. Подъ предлогомъ экономіи, а въ дѣйствительности подъ вліяніемъ одной скучной на сценѣ, но интересной, повидимому, внѣ сцены артистки, забравшей диктаторскую власть за кулисами, Михайловскій театръ по очереди потерялъ выдающихся сюжетовъ. Ихъ амплуа или остались незамѣщенными, или же взамѣнъ талантовъ пригласили изъ Бельгіи и т. п. странъ какихъ-то косноязычныхъ, косоглазыхъ, хрипящихъ и сюсюкающихъ бездарностей цѣною по-дешевле.

Въ результатѣ получилась второстепенная провинціальная сцена, ансамбль утратился и если публика продолжаетъ еще посѣщать французскій театръ, то потому, что онъ давно сталъ rendez-vous элегантнаго общества. Русскимъ артистамъ посѣщать Михайловскій театръ сдѣлалось излишнимъ, потому что у г-жъ Пацца и Отонъ или у гг. Омервиля и Дельтомба учиться было нечему. Рецензенты стали смотрѣть на посѣщеніе субботнихъ бенефисовъ, какъ на наказаніе за грѣхи. Въ заключеніе изъ грошеваго разсчета дирекція отказалась пріобрѣтать въ Парижѣ новыя пьесы, и репертуаръ нашего французскаго теа-

тра пополнялся исключительно возобновленіями старья и притомъ самыми неудачными.

Поднять французскій театръ на подобающую высоту дѣло очень легкое. Стоитъ войти въ соглашеніе съ парижскимъ обществомъ драматическихъ писателей насчетъ репертуара, сократить число бенефисовъ, взять толковаго режиссера и безъ церемоніи прогнать всѣ бездарности, выписавъ изъ Парижа нѣсколькихъ порядочныхъ артистовъ. Если дирекція не будетъ заключать тайныхъ контрактовъ, да бросать десятки тысячъ на обстановки плохихъ мелодрамъ ради желанія увѣрить публику, что ненавистная послѣдней артистка великій талантъ, то эксплоатація французской труппы могла бы производиться безъ особаго убытка и самой дирекціей.

Нѣмецкій театръ явленіе болѣе мѣстное, необходимое болѣе для нѣмцевъ. Правда, у нѣмцевъ были Шиллеръ и Гете, но они давно стали общечеловѣческимъ достояніемъ. Англичане имѣютъ Шекспира, который одинъ стоитъ всѣхъ нѣмецкихъ драматурговъ въ сложности—это не резонъ, однако, чтобы заводить по Европѣ англійскіе театры. Затѣмъ, современный нѣмецкій театръ явленіе подражательное, и комедія и оперетка все это цѣликомъ заимствовано нѣмцами у французовъ. Нѣмецкіе драматурги живутъ передѣлками и подражаніями, а собственное творчество ихъ такъ ничтожно, что никакого культурнаго вліянія на русскій театръ оно имѣть не можетъ.

Еще менѣе можетъ повліять на нашу труппу исполненіе нѣмецкихъ пьесъ. Натуральные артисты, въ родѣ Рабе или нѣкоторыхъ вѣнскихъ артистовъ, у нѣмцевъ чрезвычайная рѣдкость, притомъ они возможны почти въ одномъ комическомъ жанрѣ, остальные исполнители нерѣдко ужасны. Нѣмецкіе артисты отличаются всегда неестественной декламаціей, дикціей въ носъ и на распѣвъ, утрированіемъ, скверными манерами, неумѣніемъ одѣваться, словомъ, учиться у нихъ нечему. Конечно, и среди нѣмцевъ встрѣчаются таланты, но школы или нѣтъ, или школа очень дурная. Что, напримѣръ, можетъ быть противнѣе нѣмецкой ingénue, когда она кокетничаетъ по всѣмъ правиламъ нѣмецкаго искусства.

Мы сказали, что вѣнскіе артисты лучшіе, но они къ намъ не ѣдутъ, или потому, что это crême, собранный со всѣхъ театровъ, очень цѣнимый на мѣстѣ, или потому, что на вѣнскихъ театрахъ говорятъ нарѣчіемъ, которое рѣжетъ сѣверное нѣмецкое ухо.

Нѣмецкій театръ въ Петербургѣ необходимъ, однако, такъ какъ здѣсь живетъ болѣе 80,000 нѣмцевъ, изъ которыхъ половина очень зажиточныхъ людей, имѣющихъ всѣ средства поль-

зоваться сценическими представленіями. Петербургъ въ этомъ случаѣ можетъ быть приравненъ къ любой второстепенной нѣмецкой столицѣ. Если послѣднія при пособіи города и правительства содержатъ по нѣсколько театровъ лирическихъ и драматическихъ, то несомнѣнно, что петербургская нѣмецкая колонія можетъ обезпечить самостоятельное существованіе хотя одного собственнаго театра.

Поэтому казалось бы возможнымъ, для сокращенія заботъ дирекціи, попытаться передать казенный нѣмецкій театръ въ частныя руки. Антрепренеръ, чтобы провѣрить свои разсчеты, могъ бы на первый годъ существованія театра открыть одинъ или два абонемента, хотя и это едва ли нужно, потому что у нѣмцевъ минутныхъ прихотей не бываетъ, и если они въ сложности истратили на свой театръ въ 1881 г. 50,000 р., то навѣрное ту же сумму, съ прибавкою развѣ нѣсколькихъ копѣекъ, истратятъ и въ 1882 году.

Еще было бы лучше, если бы антрепренеръ, взявшій нѣмецкій театръ, приступилъ къ сооруженію для нѣмецкихъ спектаклей новаго зданія гдѣ-нибудь на Васильевскомъ островѣ или въ Казанской части. Такимъ образомъ освободилась бы для русскихъ представленій зала Александринскаго театра.

III.

Изъ всѣхъ казенныхъ театровъ въ С.-Петербургѣ теперь самымъ популярнымъ можно признать русскую оперу. Еще двадцать лѣтъ назадъ чудный голосъ Петрова съ акомпаниментомъ козлинаго блеянія прочихъ артистовъ раздавался среди африканской пустыни,—теперь на представленія нашего лирическаго театра достать мѣста чрезвычайно трудно, только на оперы иныхъ русскихъ новаторовъ публику попрежнему калачомъ не заманишь. Валовой сборъ отъ русской оперы за десять лѣтъ слишкомъ удвоился.

Вниманіе къ своей оперѣ проявляется во всемъ. Здѣшняя консерваторія переполнена дѣвицами, дамами и вдовами, изучающими пѣніе, причемъ каждая непремѣнно мечтаетъ быть примадонной Маріинскаго театра, какъ, по мнѣнію каждаго французскаго солдата, въ его ранцѣ лежитъ маршальскій жезлъ. Число профессоровъ пѣнія, судя по публикаціямъ, сравняется скоро съ числомъ гласныхъ кассъ и греческихъ кухмистерскихъ. Кромѣ того, заграницею, особенно въ Миланѣ, русскихъ пѣвцовъ и пѣвицъ, подготовляющихъ себя для сцены, великое множество.

Это стремленіе — знаменіе времени. До сихъ поръ, однако, оно отозвалось на исполнителяхъ русской оперы нечувствительнымъ образомъ. За исключеніемъ г-жи Лавровской, голосъ которой дѣйствительно былъ замѣчателенъ, и, пожалуй, Мельникова, остальные исполнители не выходили изъ ряда посредственностей. Большая часть дебютантокъ оказывались весьма слабо и наскоро приготовленными безъ всякаго репертуара, безъ умѣнія разучить что-либо самостоятельно безъ помощи профессора, и поневолѣ приходится прибѣгать къ спавшей съ голоса г-жѣ Меньшиковой, чтобы быть въ состояніи монтировать нѣкоторыя оперы, требующія отъ пѣвцовъ извѣстной опытности *).

Эта недостаточная подготовка артистовъ послужила къ тому, что нашу національную оперу заполонили чехи. Теперь, кажется, на этотъ счетъ полегче, но еще очень недавно на репетиціяхъ языкъ «нарочито музыкальнаго нàрода» преобладалъ въ Маріинскомъ театрѣ. Такъ какъ братушки отличаются искусствомъ въ подаваніи калошъ начальству еще болѣе, чѣмъ музыкальнымъ искусствомъ, то Богъ вѣсть куда бы зашло ихъ преобладаніе, если бы не произошла нѣкоторая благодѣтельная реакція подъ напоромъ желающихъ получить въ русской оперѣ дебюты.

Другая язва русской оперы, это — русскіе композиторы съ воробьиными талантами и орлиными претензіями. Каждый нашъ композиторъ, сочинившій квартетъ, за который въ консерваторіи поставили бы четверку, или написавшій новыя варіаціи къ трепаку, считаетъ Мейербера и Вагнера мальчишками и щенками, а итальянскихъ композиторовъ инфузоріями, недостойными даже презрительнаго вниманія порядочнаго человѣка. Поэтому русскій композиторъ ни за что не попробуетъ своихъ силъ въ какой-нибудь одноактной комической оперѣ, къ какомъ-нибудь національномъ дивертисементѣ, а непремѣнно сочиняетъ сразу оперу въ 5 актахъ и 15 картинахъ съ прологомъ и эпилогомъ, съ балетомъ, бенгальскимъ освѣщеніемъ, оркестрами на сценѣ и за кулисами и апооеозомъ.

Вмѣсто апооеоза оказывается обыкновенно полный провалъ; глупая публика продолжаетъ отдавать предпочтеніе «Гугенотамъ», «Аидѣ» и «Фаусту», но надобно знать, что стоитъ бѣд-

---

*) Нѣсколько лѣтъ спустя по написаніи этихъ строкъ, я посѣтилъ русскую оперу вмѣстѣ съ высокоталантливой итальянской пѣвицей Ферни-Джермано. На вопросъ: нравится-ли ей исполненіе нашихъ «національныхъ» пѣвцовъ, она отвѣчала:

— Очень! Только мнѣ все кажется, что они не серьезно поютъ...

Весьма тонкое опредѣленіе нашего диллетантски-халатнаго исполненія.

ной труппѣ разучиваніе разныхъ «Сарданапаловъ». Ради того, чтобы опера прошла три раза и дала $1^1/_2$ сбора, надобно чуть не полгода усиленнаго труда сотенъ лицъ, ежедневныя репетиціи, адская работа капельмейстеру, оркестру и т. д. Бѣдные артисты выучиваютъ наизусть страницы невозможнаго музыкальнаго вздора, который имъ никогда не придется и случайно даже припомнить.

О недостаткахъ залы Маріинскаго театра много распространяться нечего. Идею превратить конный циркъ въ оперную залу, покрывъ стѣны сусальнымъ золотомъ, можно признать только несчастною. Неглубокая сцена мѣшаетъ порядочной постановкѣ, а отсутствіе резонанса портитъ голоса у русскихъ артистовъ, у которыхъ они и безъ того поставлены не очень прочно и по матеріалу второстепеннаго достоинства.

Исчисленные выше недостатки ясно указываютъ на ту программу, которой необходимо слѣдовать дирекціи Императорскихъ театровъ для поднятія русской оперы, такъ какъ о необходимости содержанія оперы на казенный счетъ даже съ нѣкоторыми пожертвованіями—которыхъ въ дѣйствительности нѣтъ — не можетъ быть спора. Напротивъ того, взявъ въ разсчетъ огромныя музыкальныя способности русскаго народа, надобно желать скорѣе еще значительнѣйшихъ затратъ, съ цѣлью поднятія національной лирической сцены на подобающую высоту. Въ провинціи до сихъ поръ оперные театры недостаточно крѣпко пустили корни, между тѣмъ, поставивъ это дѣло въ Петербургѣ на прочную ногу, мы обезпечимъ существованіе русской оперы въ Москвѣ, Одессѣ, Харьковѣ, Кіевѣ, Казани и Тифлисѣ, другими словами, создадимъ музыкальные центры, откуда серьезное музыкальное образованіе разойдется по всей Россіи.

Прежде всего надобно дать русской оперѣ приличное помѣщеніе—это достигнется перенесеніемъ спектаклей русской оперы въ Большой театръ, отчего равнымъ образомъ выиграетъ и балетъ, о чемъ будетъ рѣчь впереди. Четырехъ дней въ недѣлю вполнѣ достаточно для русской оперы.

Затѣмъ, опера должна быть дѣйствительно русскою, поэтому ее слѣдуетъ избавить отъ нашествія чешскихъ талантовъ. Мѣсто для послѣднихъ въ Прагѣ, у горы Ржина. Если же желаютъ русскую оперу сдѣлать политическимъ орудіемъ славянскаго единства, то незачѣмъ отдавать исключительное предпочтеніе чехамъ и моравамъ, а набирать которцевъ, гуцуловъ и кашубовъ—пусть ихъ пріучаются пѣть и плясать по русской дудкѣ.

Очистивъ оперу отъ чеховъ, надобно заняться пополненіемъ ея русскими артистами. Тутъ два пути. Одинъ состоитъ въ наборѣ артистовъ, которые уже проявили свои силы на оперныхъ

сценахъ; здѣсь многаго ожидать нельзя: большинство русскихъ артистовъ окажется весьма слабо приготовленными; если еще нѣкоторые изъ нихъ умѣютъ пѣть, то можно навѣрно сказать, что почти никто не умѣетъ порядочно играть и даже держать себя на сценѣ. Поэтому обновленія оперпаго персонала слѣдуетъ ждать скорѣе отъ будущихъ дѣятелей, что въ свою очередь зависитъ отъ переустройства преподаванія въ здѣшней консерваторіи.

Въ настоящее время на Невскомъ проспектѣ можно встрѣтить безчисленное множество дѣвицъ съ портфелями въ рукахъ съ надписью: «Musique». Половина означенныхъ дѣвицъ дѣйствительно учатся въ консерваторіи пѣнію, причемъ каждая старается попасть въ классъ г. Эверарди, откуда выходятъ оперные пѣвцы. Г. Эверарди сразу готовитъ сорокъ примадоннъ, т. е. болѣе чѣмъ сколько нужно для театровъ всей Европы. Само собою, что на дѣлѣ это приготовленіе сводится къ 15-минутному уроку въ мѣсяцъ, остальное время дѣвицы проводятъ въ пріятныхъ разговорахъ и невинномъ кокетствѣ. Для продуцированія талантовъ существуютъ оперныя упражненія въ посту, для чего восемь или десять наиболѣе смазливыхъ ученицъ и учениковъ выучиваются, какъ канарейки, нѣсколькимъ отрывкамъ изъ оперъ. Заслужившіе аплодисменты своихъ кузеновъ считаются приготовленными для лирическаго искусства.

Что же получается въ дѣйствительности? А то, что окончившіе такимъ образомъ курсъ умѣютъ пѣть порядочно только ту оперу, которую они разучили со своимъ профессоромъ; на слѣдующей уже оперѣ начинается для публики и для самого профессора разочарованіе. Кто виноватъ? Очевидно, консерваторія. Учиться пѣть могутъ сотни и тысячи, но въ оперный классъ слѣдуетъ допускать съ весьма строгимъ разборомъ пять или шесть лицъ; при этомъ необходимо учить ихъ по меньшей мѣрѣ четыре года и такъ серьезно, чтобы оканчивающіе курсъ имѣли въ своемъ репертуарѣ, по крайней мѣрѣ, десять готовыхъ ролей. Лишь при подобномъ условіи консерваторія приготовитъ намъ настоящихъ пѣвцовъ. Теперь же случается, что пѣвецъ или пѣвица, пропѣвъ нѣсколько лѣтъ на сценѣ, отправляются вновь учиться заграницу, сознавая свое артистическое ничтожество.

Преподаваніе въ консерваторіи также неудовлетворительно организовано для приготовленія оперныхъ пѣвцовъ. Ихъ учатъ теоріи, контрапункту, даже оркестровкѣ. Это не лишнее, но и не необходимое. Гораздо важнѣе для актера учиться танцамъ, умѣнію ходить и держаться (maintien), и въ особенности декламаціи. Теперь ни одна пѣвица не въ состояніи спѣть романса,

чтобы не переврать слова или въ удареніяхъ, или въ произношеніи. Декламація тѣмъ важнѣе, что лучшіе голоса у насъ обыкновенно у южанъ и евреевъ, говорящихъ съ акцентомъ.

Вопросъ о композиторахъ также тѣсно связанъ съ русскою оперою. Сочувствуя вполнѣ развитію русскаго музыкальнаго творчества и не задавая ему непосильныхъ требованій, мы все-таки должны сознаться, что нельзя удовлетворять претензій каждаго русскаго подданнаго, кто испачкалъ сотни страницъ нотной бумаги дубль и квадрюпль-крошами. Задача національной сцены не только въ распложеніи собственныхъ композиторовъ, но, главнымъ образомъ, въ развитіи и очисткѣ музыкальнаго вкуса, что въ свою очередь повліяетъ и на появленіе собственныхъ композиторовъ.

Съ такой точки зрѣнія вниманіе казеннаго театра къ произведеніямъ русскихъ композиторовъ должно быть обратно пропорціонально объему сочиненія. Вещь молодого автора небольшая и безъ претензій можетъ быть легко поставлена ему въ поощреніе, напротивъ огромныя «машины» должны допускаться только подъ условіемъ проявленія извѣстной талантливости. Въ противномъ случаѣ достаточно взять для постановки нѣсколько лучшихъ отрывковъ изъ предлагаемаго сочиненія. Тогда и авторы станутъ серьезнѣе относиться къ своему творчеству, не разбавляя его ведрами воды. Надобно также стараться создать собственную комическую оперу, которая у насъ уже существовала въ концѣ прошлаго столѣтія, но затѣмъ заглохла. Здѣсь болѣе широкое поприще начинающимъ талантамъ.

Система бенефисовъ для русской оперы не такъ вредна, потому что оперы не могутъ разучиваться слишкомъ скоро, число ихъ ограничивается физическими силами труппы и оркестра. Зато разовые въ оперѣ не менѣе вредны, нежели въ русскомъ драматическомъ театрѣ. Болѣе ловкіе артисты ради денегъ захватываютъ какъ можно болѣе ролей и даже если какой-нибудь непротежируемой артисткѣ достанется наче чаянія роль, то и тогда она обязана пѣть «въ очередь», т. е. половину представленій уступить болѣе настойчивой подругѣ. Благодаря системѣ разовыхъ, власть режиссера является всемогущею, а каждая дебютантка является непріятною гостьею, принимаемою весьма сухо остальными артистами. Бывали примѣры, что за цѣлый сезонъ одной артисткѣ не удается получить даже кусочка роли, а въ это время другая дереть себѣ горло ежедневно.

Протекція и здѣсь много значитъ. Одной артисткѣ приходится отказаться отъ роли, потому что капельмейстеръ не соглашается понизить даже на полтона ея арію, подъ предлогомъ, что это будетъ «святотатствомъ противъ того, какъ авторъ за-

думалъ свое созданіе», а для другой выпускаются изъ оперы цѣлыя аріи, почему либо трудныя. Съ уничтоженіемъ разовыхъ всѣ подобные фокусы прекратятся, вознагражденіе станетъ равномѣрнѣе и не будетъ выгоды поощрять незаконно однихъ въ ущербъ другимъ.

IV.

Какъ труппа, нашъ балетъ можетъ служить образцомъ для другихъ. Она составлена изъ людей, знающихъ свое дѣла, воспитанныхъ съ дѣтства въ извѣстныхъ сценическихъ традиціяхъ и повинующихся не собственнымъ капризамъ, а волѣ балетмейстера, лица въ хореграфическомъ искусствѣ наиболѣе компетентнаго. Это, конечно, завпситъ прежде всего отъ условій балета. Въ драматическую труппу можно приготовиться въ два мѣсяца, въ оперную — въ два года, въ балетной — будь хоть семи пядей во лбу — нельзя сдѣлаться даже посредственнымъ артистомъ, если не проработаешь въ потѣ лица лѣтъ десять. Мало того, и на службѣ въ балетѣ нельзя держаться на извѣстной высотѣ безъ постоянныхъ упражненій, тогда какъ въ другихъ труппахъ достаточно сгибать поясницу передъ начальствомъ.

Но, признавая вліяніе самаго хореграфическаго искусства на созданіе труппы, надобно приписать блестящее положеніе послѣдней у насъ и заботливой постановкѣ этого дѣла. Еще съ прошлаго столѣтія, когда императрицы сами выбирали дѣтей для обученія театральнымъ танцамъ, а наслѣдникъ престола танцовалъ въ придворныхъ балетахъ, администрація, какъ мы видѣли, прилагала всѣ старанія, чтобы изъ русскихъ, знавшихъ одинъ трепакъ съ колѣнцами, создать жрецовъ Терпсихоры. Положимъ, эти старанія были не всегда безкорыстны. Хорошенькіе глазки танцовщицъ служили лучшимъ побужденіемъ, нежели интересы искусства, но какъ бы то ни было, театральное училище, главнымъ образомъ, существовало для балета и преподаваніе танцевъ шло систематическимъ образомъ, держась постоянно на уровнѣ европейской техники. Поэтому уже въ XVIII вѣкѣ наши Тимошки и Настеньки удивляли знатоковъ, а въ нынѣшнемъ русскіе балерины Смирнова, Андреянова, Ришаръ, Муравьева и др., являясь на заграничныхъ сценахъ, сразу становились на ряду съ тамошними первоклассными талантами, чего нельзя сказать ни о какихъ другихъ представителяхъ нашего искусства—пѣвцахъ, музыкантахъ, живописцахъ и т. д.

Оцѣнивая достоинства русскихъ хореграфическихъ артистовъ,

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Ульяновского
Госуд. института
в Свердловске

нельзя, однако, утверждать, будто бы въ нашемъ балетѣ все обстоитъ благополучно и онъ не нуждается въ улучшеніяхъ. Напротивъ, приведенныя нами въ одномъ изъ эпиграфовъ слова старинаго писателя, что «рѣдко голова управляетъ ногами; и какъ духъ и способности не въ ногахъ имѣютъ жилище, то весьма часто заблуждаютъ», остаются справедливыми. Балетные артисты, заботясь исключительно о томъ, чтобы держать прямо корпусъ и выворотно ноги, забываютъ, что хореографія, подобно всѣмъ другимъ изящнымъ искусствамъ, не допускаетъ рутины, а въ интересахъ публики требуетъ постоянно новаго.

Прежде чѣмъ обратиться къ этому вопросу, надобно рѣшить два другихъ: слѣдуетъ ли сохранять балетъ въ числѣ казенныхъ театровъ, и затѣмъ, слѣдуетъ ли сохранять балетъ въ видѣ самостоятельной труппы и не удобнѣе ли соединить его съ оперой? По нашему мнѣнію, первый вопросъ, особенно для Петербурга, рѣшается положительно, второй—отрицательно.

Если признавать казенные театры школою изящнаго вкуса, то немыслимая вещь не имѣть въ этой школѣ той отрасли искусства, которая по преимуществу занимается пластикою, мимикою и граціозными движеніями. Всѣ сценическія искусства—родныя сестры и преподаваніе ихъ теоретическое и наглядное на театрѣ должно идти рука объ руку. Какъ пойметъ, напримѣръ, оперный пѣвецъ значеніе мимики, если онъ не видалъ отъ роду мимическаго артиста; или какъ водевильная субретка будетъ развязна, если она не училась танцовать.

Съ другой стороны, содержаніе порядочнаго балета не только у насъ, въ Россіи, но и заграницей невозможно на частныя средства. Если учиться танцовать нужно десять лѣтъ, то кто же нибудь долженъ оплачивать эти годы обученія; равнымъ образомъ и хореографическій артистъ, дѣлаясь въ сорокъ лѣтъ, благодаря условіямъ человѣческаго организма, неспособнымъ оставаться на сценѣ, имѣетъ право на обезпеченіе своей участи. Такимъ образомъ, является надобность въ училищѣ и въ пенсіяхъ—два расхода, которые невозможно возложить на частнаго предпринимателя. Государство, поощряющее вообще искусства и содержащее школы для рисованія, музыки и т. п., обязано имѣть хотя одну школу для хореографіи. Здѣсь смѣшно толковать о серьезномъ и несерьезномъ, высокомъ и низкомъ искусствѣ, потому что съ утилитарной точки зрѣнія, конечно, справедливъ аѳоризмъ: «сапоги выше Шекспира», но съ эстетической—пируетъ талантливой танцовщицы серьезнѣе доклада какого-нибудь департамента, хотя бы на ста листахъ.

Наши газеты въ этомъ случаѣ содѣйствовали курьезному пуританству. Одно время писать о балетѣ литературными кап-

813690

лунами считалось чуть не неприличіемъ. Что же удивительнаго, если публика, руководимая единственно инстинктами, продолжаетъ предпочитать пляску скомороховъ изящному адажіо или мимической драмѣ.

Соединеніе балетной труппы съ оперной, рекомендуемое нѣкоторыми, существенной экономіи не сдѣлаетъ, потому что расходы на театральное училище и на пенсіи останутся (или вмѣсто пенсіи придется давать двойныя противъ нынѣшняго вознагражденія балетнымъ артистамъ), между тѣмъ это стѣснитъ балетъ, не доставивъ большаго удовольствія и посѣтителямъ оперы. Въ Парижѣ и въ Италіи любятъ, когда въ оперы вставляются огромные дивертисменты, у насъ, напротивъ, публика этого терпѣть не можетъ. И она права даже съ эстетической точки зрѣнія, потому что одни голые танцы—довольно бѣдное зрѣлище; въ балетѣ ихъ значеніе повышается соединеніемъ съ мимическими сценами и декоративными эфектами.

Сохраняя балетную труппу самостоятельною, надобно, однако, утилизировать ее болѣе толково. Теперь зарядили изъ году въ годъ ставить по одному новому большому балету извѣстнаго шаблоннаго образца. Совсѣмъ не то было, какъ мы видѣли, напримѣръ, въ 20-хъ годахъ, когда балетъ пользовался особою популярностью въ Петербургѣ. Кромѣ фантастическихъ балетовъ, тогда, ставились и балеты-оперы, и мимическія драмы, и балеты-водевили, и самые разнообразные дивертисменты: патріотическіе, миѳологическіе, народные. Тогда Истомина, случалось, пѣла, а Сосницкій, наоборотъ, отличался въ мазуркѣ. И въ настоящее время можно бы, напримѣръ на Маломъ театрѣ, поставить большую феерію съ остроумными куплетами и діалогами, или на Маріинскомъ—оперу-балетъ. Разнообразіе, повторяемъ, одно изъ условій успѣха. Само собою, что подобная утилизація хореграфическихъ силъ не должна мѣшать главному. Первенствующимъ останется пантомимный балетъ, съ его классическими танцами и строгой школой. Касательно его улучшенія мы сдѣлаемъ немногія замѣчанія.

Прежде всего надобно обезпечить за балетомъ по крайней мѣрѣ два представленія въ недѣлю. Если представленія бываютъ рѣже и особенно если они перемѣщаются изъ одного театра въ другой, то публика отучается посѣщать подобные спектакли. Съ перенесеніемъ русской оперы въ Большой театръ не будетъ никакого затрудненія оставить за балетомъ два дня въ недѣлю, а при толковомъ управленіи сборы отъ балета, упавшіе чуть не втрое противъ 50-хъ годовъ, снова поправятся. Надобно обратить также вниманіе на постановку балетовъ и ди-

вертисментовъ лѣтомъ на театрахъ Каменноостровскомъ и Красносельскомъ.

Теперь сборы искусственно губятся ради бенефисовъ. Новый балетъ, который могъ бы привлекать публику, не дается, а приберегается для бенефисовъ; такимъ образомъ, изъ-за желанія дать артисту 300 рублей лишняго сбора, дирекція теряетъ нѣсколько тысячъ, а публика вынуждена смотрѣть прискучившіе ей отрывки изъ старыхъ балетовъ, нисколько не интересные. Въ придачу, ихъ не умѣютъ обставлять еще порядочнымъ образомъ, т. е. освѣжать своевременно составъ исполнителей, а также костюмы, декораціи и механическія приспособленія.

Балетмейстеру трудно, безъ сомнѣнія, удовлетворить всѣхъ желающихъ имѣть соло, ради возможности показаться передъ поклонниками въ болѣе привлекательномъ видѣ, во всякомъ случаѣ въ балетѣ нельзя руководиться числомъ лѣтъ службы. Теперь же каждая молодая артистка остается въ тѣни, пока у ней не изобьются ноги; тогда начинаютъ ее выдвигать впередъ. Такое вниманіе къ старости заставляетъ однихъ артистовъ оставаться на службѣ долѣе, нежели слѣдуетъ, а у другихъ отнимаетъ практику, необходимую для развитія таланта. Стоитъ ли усовершенствоваться надъ разными головоломными па, если знаешь, что никогда не придется исполнять ихъ передъ публикою, изъ опасенія, что это повредитъ балеринѣ, которая, быть можетъ, не въ силахъ протанцовать съ успѣхомъ того же. Нѣсколько новыхъ одноактныхъ балетовъ и дивертисментовъ, на которыя г. Петипа такой мастеръ, дали бы скорѣе всего молодымъ талантамъ возможность проявить себя.

Мимическая часть также въ сильномъ упадкѣ. Со смертью Гольца по части мимики остался только г. Кшесинскій, между тѣмъ необходимо очень строго различать амплуа артистовъ классическихъ, характерныхъ и мимовъ. Тогда и балеты не будутъ такого путаннаго (эклектическаго) направленія, что нынѣ.

Не слѣдуетъ также простирать квасной патріотизмъ до того, чтобы исключительно обходиться своими балеринами. При подобныхъ условіяхъ публикѣ пріѣдаются старые балеты и она требуетъ новыхъ, между тѣмъ постановка новаго балета стоитъ десятковъ тысячъ. Гораздо дешевле и полезнѣе для самой труппы, въ смыслѣ примѣра, приглашать отъ времени до времени, на одинъ сезонъ, какую-нибудь иностранную звѣзду.

О костюмахъ, декораціяхъ, аксесуарахъ много было писано справедливаго въ послѣднее время. Здѣсь одинъ изъ крупныхъ источниковъ разныхъ злоупотребленій въ смыслѣ «хищенія». Въ другихъ же смыслахъ мало интереснаго. Сколько есть де-

корацій, которыя намозолили глазъ театраламъ еще съ ранняго дѣтства, затѣмъ зачастую ставятся декораціи полинявшія, потрескавшіяся и порвавшіяся. Костюмы сдѣлались повѣрнѣе, но отъ перетаскиванія въ корзинахъ, отъ небрежнаго обращенія (въ чемъ виноваты отчасти и гг. артисты) они быстро теряютъ свѣжесть, а вмѣсто ремонта костюмовъ уменьшаютъ число фигурантовъ и статистовъ, отчего теряется красивое впечатлѣніе роскошной постановки.

Это, впрочемъ, относится не къ одному балету. Несмотря на огромные расходы, постановка у насъ на всѣхъ казенныхъ сценахъ весьма мизерная, сравнительно съ тѣмъ, что мы видимъ теперь даже на частныхъ сценахъ въ европейскихъ столицахъ. Можно ли сравнивать, напримѣръ, постановку какого-нибудь «Michel Strogoff» на частной сценѣ въ Парижѣ съ нашими постановками?

Только на башмаки почему-то еще щедра дирекція; хозяйскій глазъ барона Кистера не обратилъ сюда своего просвѣщеннаго вниманія, чтобы заставить артистовъ танцовать босикомъ.

Но неудовлетворительнѣе всего у насъ машинная часть. До сихъ поръ декораціи мѣняются на здѣшнихъ сценахъ не механически, а руками плотниковъ, всякаго рода превращенія совершаются съ дѣтскою простотою, полеты производятся на толстыхъ канатахъ, медленно и не изящно двигающихся, и т. д. Въ оправданіе приводятъ то обстоятельство, что на Большомъ театрѣ сгнили подмостки на сценѣ и надобно благодарить Бога, если еще не проваливаются въ преисподнюю артисты. Славное оправданіе — совершенно достойное системы, господствовавшей на нашихъ казенныхъ театрахъ. Но уже если чему провалиться, то по справедливости провалиться слѣдовало бы этой системѣ.

V.

Если балетъ, о которомъ мы говорили въ предыдущей статьѣ, главный контингентъ своихъ поклонниковъ имѣетъ въ числѣ мужчинъ, то, конечно, итальянская опера въ Петербургѣ найдетъ себѣ наиболѣе защитниковъ въ средѣ нашихъ дамъ. Это весьма естественно. Кто наблюдалъ за птицами, знаетъ, какъ самки толпами съ наслажденіемъ заслушиваются пѣнія какого-нибудь выдающагося самца. Ту же роль, восходя по градаціи организмовъ, въ просвѣщенномъ обществѣ играютъ теноры. Итальянская опера безъ тенора, въ котораго могутъ, болѣе или менѣе платонически, влюбляться барыни, теряетъ свой raison

d'être, но такъ какъ теноры, сознавая собственное могущество, ломятъ непозволительныя деньги, а за ними тянутся и другіе лирическіе артисты, то итальянская опера, нѣкогда лучшая школа пѣнія и музыки, обратилась въ роскошь, доступную лишь немногимъ столицамъ. Даже Парижъ давно не имѣетъ постоянной итальянской оперы.

Итальянская опера теперь совсѣмъ не то, что она была сорокъ лѣтъ тому назадъ, когда вновь воцарилась въ Петербургѣ, оттѣснивъ на второй планъ русскую оперу, балетъ и другія любимыя до того нашею публикою зрѣлища; «итальянскою» она осталась лишь по языку, на которомъ поютъ артисты, затѣмъ эта опера сдѣлалась чисто международною, число оперъ итальянскихъ маэстро въ репертуарѣ постоянно уменьшается, а персоналъ артистовъ давно уже съ Италіей имѣетъ очень мало общаго, многіе итальянскіе пѣвцы Италію видѣли развѣ во снѣ. Если бы каждый артистъ итальянской оперы запѣлъ на своемъ природномъ языкѣ, то вышло бы столпотвореніе вавилонское. Недавно большинство артистовъ здѣшней итальянской оперы были испанцы, теперь, благодаря г. Вицентини, оперою этою овладѣли французы.

Уже одно это обстоятельство опредѣляетъ роль дирекціи по отношенію къ итальянской оперѣ. Представляя смѣсь всѣхъ національныхъ музыкъ и школъ пѣнія, она не можетъ имѣть самостоятельнаго эстетическаго значенія и заслуживаетъ затраты казенныхъ денегъ съ извѣстною осторожностью. Конечно, итальянскую оперу можно сдѣлать образцовою для собственной національной оперы, но подобная попытка стоила бы сумасшедшихъ денегъ и въ концѣ концовъ не достигла бы цѣли, потому что никогда итальянцы не споютъ хорошо Вагнера, а нѣмцы Беллини. Каждый народъ имѣетъ свой стиль и эклектизмъ не приноситъ плодовъ, слѣдовательно роль итальянской оперы главнымъ образомъ доставлять развлеченіе.

Уже и теперь итальянская опера на половину предоставлена у насъ частной антрепризѣ. Подробности этого дѣла прикрыты великою тайною, но говорятъ, что Мерелли, а затѣмъ одинъ сезонъ г. Вицентини содержалъ труппу, дирекція же доставляла имъ залу, костюмы, декораціи, оркестръ, танцоровъ. Обязательства дирекціи къ антрепренеру съ цѣлью уменьшенія расходовъ можно бы вѣроятно еще уменьшить. Соотвѣтственно съ этимъ можно бы уменьшить и требованія отъ антрепренера безъ вреда для дѣла. Къ чему, напримѣръ, имѣть шесть абонементовъ итальянской оперы, когда и трехъ за глаза довольно. Въ эпоху величайшей моды на итальянцевъ Петербургъ доволь-

ствовался тремя днями оперы и только жадная неразсчетливость пресловутаго барона удвоила число абонементовъ.

Что же получилось въ результатѣ? Одно ухудшеніе итальянской оперы, потому что при шести спектакляхъ въ недѣлю надобно имѣть двѣ труппы, но такъ какъ международные оперные пѣвцы вещь очень дорогая, то приходится держать одну труппу хорошую и одну скверную, перемѣшивая ихъ, чтобы публика не замѣтила; такое смѣшеніе ведетъ къ неудовлетворительному въ общемъ исполненію, ибо хорошій ансамбль есть лучшая мѣрка хорошаго театра. Притомъ, благодаря изобилію нѣмцевъ, Петербургъ несомнѣнно музыкальный городъ и очень тонко оцѣниваетъ достоинства и недостатки оперныхъ пѣвцовъ. Рядомъ съ наплывомъ посредственностей является при шести абонементахъ непосильный трудъ оркестра, хористовъ и всѣхъ служащихъ. Отъ нихъ уже нельзя требовать разучиванія новыхъ оперъ, да и нѣтъ физической возможности найти свободное время для репетицій.

Итальянскій сезонъ имѣетъ уже ту приманку, что онъ сравнительно не длиненъ, заканчиваясь на масляной недѣлѣ, тогда какъ другимъ театрамъ слѣдуетъ по возможности работать круглый годъ.

Между вопросами, относящимися къ театру, въ послѣднее время вновь возникъ вопросъ: давать или не давать спектакли въ великомъ посту? Мы думали, что курьезное воспрещеніе спектаклей, отзывавшееся тою эпохою мракобѣсія, когда даже куреніе табаку считалось настолько грѣховнымъ дѣломъ, что за него рѣзали носы, уже кануло въ Лету, но — увы! — чѣмъ нелѣпѣе предразсудокъ, тѣмъ онъ упорнѣе держится. Воспрещеніе спектаклей по субботамъ или въ посту унижаетъ религію. Неужели церковная служба — зрѣлище, которому вредитъ конкуренція театральныхъ зрѣлищъ? Христіанинъ, колеблющійся, идти ли ему ко всенощной или въ Александринку, плохой христіанинъ и, конечно, не полицейскими запрещеніями будетъ онъ утвержденъ въ правилахъ вѣры. Наконецъ, къ чему нибудь служитъ и пережитой опытъ? А извѣстно, что закрытіе казенныхъ театровъ въ посту содѣйствовало только процвѣтанію неприличныхъ шансонетокъ и канкана.

По нашему мнѣнію, и въ интересахъ искусства, и въ интересахъ здороваго и нравственнаго развлеченія публики не только не слѣдуетъ уменьшать существующаго времени для театровъ, но, наоборотъ, заставить ихъ работать въ теченіе цѣлаго года. При Императорѣ Александрѣ I мы видимъ, что лѣтомъ шли спектакли драматическіе, оперные и балетные, лѣтомъ ставились новыя вещи и давались бенефисы. Положимъ, дачная жизнь

тогда не была такъ развита, какъ теперь, но зато и населеніе Петербурга было вдвое меньше, а потребность въ театрѣ ощущалась лишь въ высшемъ обществѣ. Если заграницею, даже въ Италіи, гдѣ такъ жарко, театры не закрываются лѣтомъ, то тѣмъ болѣе мы въ правѣ этого требовать въ Петербургѣ, гдѣ холодная и дождливая погода очень способствуетъ посѣщенію лѣтомъ театровъ. Самый репертуаръ для лѣтняго времени можетъ быть пожалуй полегче, но, конечно, если всѣхъ порядочныхъ артистовъ распустятъ и станутъ ставить невозможную репертуарную дрянь, то въ театръ никто не пойдетъ и дирекція понесетъ одни убытки. Исторія съ Малымъ театромъ показываетъ, какъ умѣютъ безтолковыми распорядками испортить у насъ каждое дѣло.

Заговоривъ о времени спектаклей, сдѣлаемъ еще замѣчаніе и о времени каждаго отдѣльнаго спектакля, т. е. о часахъ его. Въ Парижѣ спектакли въ послѣднее время начинаются позже, потому что публика тамъ поздно обѣдаетъ. Поэтому въ Парижѣ если нѣтъ водевиля для съѣзда, то заботливый авторъ экспозицію пьесы, для лучшаго впечатлѣнія, отлагаетъ до второго дѣйствія. У насъ, подражая во всемъ безъ смысла и ладу, также стали спектакли начинать съ 8-ми часовъ вечера. Если можно еще допустить это для оперы или балета, то рѣшительно нельзя для драматическихъ спектаклей.

У насъ и играютъ болѣе вяло, и антракты длиннѣе, нежели заграницею, потому спектакли естественно затягиваются долѣе тамошняго, разъѣзды по климатическимъ условіямъ у насъ также очень медленны. Оттого въ концѣ спектакля можно всегда видѣть бѣгство публики, а особенно живущей въ зарѣчныхъ частяхъ города. Между тѣмъ при толково составленной афишѣ нельзя заканчивать спектакля чѣмъ-нибудь серьезнымъ, pour la bonne bouche необходимъ веселый водевиль; теперь, зная, что его придется исполнять за полночь при пустыхъ креслахъ, ставятъ разный вздоръ съ плохими исполнителями, валящими черезъ пень въ колоду, только бы поскорѣе кончить.

Въ Петербургѣ огромное большинство обѣдаетъ отъ 4 до 6 часовъ, слѣдовательно нѣтъ препятствій начинать спектакли въ 7 часовъ и оканчивать къ 12. Противъ этого возстанутъ лишь немногіе аристократы, которые обѣдаютъ въ 7—8 часовъ, и кухарки, обязанныя послѣ обѣда вымыть посуду, прежде чѣмъ идти въ театръ. Но первые въ русскій театръ вовсе не ходятъ, а вторые—рѣдко.

VI.

Выше мы указали бѣглыми чертами на то, что̀, по нашему мнѣнію, было бы полезно сдѣлать для поднятія казенныхъ театровъ на подобающую высоту. Но рекомендовать ту или другую мѣру еще крайне недостаточно. Какая польза въ благихъ намѣреніяхъ, если заранѣе извѣстно, что они будутъ испорчены, искажены, что всѣ силы театральной администраціи будутъ употреблены на то, чтобы закрѣпить и на будущее время существующіе недостатки.

Дѣло, словомъ, сводится къ личностямъ, къ умѣлому и интеллигентному ихъ выбору, а не къ теоретическимъ задачамъ. Какъ могли идти казенные театры, когда подрядъ въ теченіе слишкомъ четверти вѣка сидѣло одинъ за другимъ четыре директора совершенно незнакомыхъ съ дѣломъ и притомъ трое изъ нихъ и не въ состояніи были ознакомиться съ таковымъ. Кромѣ знанія тутъ требуется и сила воли, потому что послѣ турецкаго султана нѣтъ, кажется, другого званія, гдѣ бы приходилось сталкиваться съ подобною массою изстари укоренившихся злоупотребленій и самыхъ разнообразныхъ личныхъ вліяній: однѣ французскія актрисы въ состояніи кому угодно заморочить голову, а тутъ еще армія балетныхъ одалисокъ съ ихъ безчисленными покровителями...

Наши intendants des menus plaisirs обыкновенно выказывали около двухъ недѣль послѣ своего вступленія въ должность великую ревность, но въ концѣ концовъ возлагали бразды правленія на начальниковъ репертуарной части, а лично относились къ театрамъ исключительно канцелярскимъ образомъ, подписывая бумаги и дѣлая доклады министру. Бывали директоры, которые ни разу не собрались посѣтить подчиненнаго имъ театральнаго училища; о составленіи репертуара, о посѣщеніи репетицій, о какихъ-нибудь спеціальныхъ замѣчаніяхъ артистамъ и авторамъ, само собою, не было и рѣчи. Сабуровъ и не могъ, и не хотѣлъ уразумѣть дѣла, ему порученнаго; онъ купилъ у Верди за 24.000 р. «La forza del destino», а русскимъ водевилистамъ предлагалъ написать что-нибудь въ родѣ «Горе отъ ума»! Графъ Борхъ хотѣлъ, да не могъ ничего сдѣлать; Гедеоновъ-сынъ могъ бы, да не хотѣлъ по лѣни и болѣзни, наконецъ баронъ Кистеръ отнесся съ весьма своеобразной точки зрѣнія къ театрамъ,—о которой мы уже подробно говорили. Познаній баронъ въ театральномъ дѣлѣ никакихъ не выказалъ, да и когда было ему пріобрѣсти ихъ. Ни его служба въ конно-піонерномъ дивизіонѣ, ни дальнѣйшая карьера не давали для того никакихъ способовъ.

При подобномъ главномъ начальствѣ надобно думать, что завѣдываніе репертуарною частью поручалось великимъ знатокамъ. Ничуть не бывало. За ту же четверть вѣка мы видѣли двухъ лицъ на этой должности: старшаго режиссера шести труппъ и директора театральнаго училища. Первый былъ старый почтовый чиновникъ и плохой водевилистъ, впрочемъ человѣкъ со смекалкой, верхомъ ѣздившій на своихъ начальникахъ. Тѣ, вступая въ должность, обыкновенно клялись немедленно изгнать его, но затѣмъ эти клятвы, какъ клятвы любовниковъ, оказывались писанными палкой по водѣ.

Другой не писалъ даже водевилей сидя въ почтамтѣ, а служилъ въ военной службѣ, затѣмъ обучался живописи, причемъ, говорятъ, состоялъ при самомъ Брюловѣ, а затѣмъ былъ Гедеоновымъ приглашенъ завѣдывать гардеробмейстерскою частью въ театрѣ. Но какъ растираніе красокъ не дало права ждать отъ него второго «Послѣдняго дня Помпеи», такъ и начальствованіе надъ театральными портнихами и парикмахерами едва ли посвятило его въ тайны сценическаго искусства и освоило съ Теренціемъ, Кальдерономъ и Шекспиромъ. Злые языки утверждаютъ даже, что бывали такіе начальники, которые, не зная иностранныхъ языковъ, завѣдывали тремя иностранными труппами.

Впрочемъ, если бы начальникъ репертуарной части и дѣйствительно усвоилъ себѣ Мольера отъ рожденія, не развертывая его сочиненій, то и въ такомъ случаѣ трудно предположить въ одномъ человѣкѣ сочетаніе столь разнообразныхъ спеціальныхъ познаній, которыя дали бы возможность въ одно и то же время исправлять ошибки балетмейстера, руководить тремя оперными капельмейстерами и, что труднѣе всего, держать въ рукахъ три драматическихъ труппы, представляющія изъ себя три нестройныя толпы, потому что нельзя же назвать руководителями драматическихъ театровъ режиссеровъ, назначаемыхъ у насъ изъ наболѣе бездарныхъ актеровъ, склонныхъ состоять на побѣгушкахъ. Оттого дѣло и предоставлено чистому случаю. Когда на Михайловскомъ театрѣ, безъ всякаго съ чьей либо стороны уполномочія, командовалъ Дюпюи, дѣло шло порядочно, но какъ взяла бразды правленія г-жа Дика-Пти — дѣло пошло вверхъ ногами.

Болѣе всего безпорядочность управленія при всемогуществѣ начальника репертуарной части (при баронѣ Кистерѣ ему подчинялась и контора, т. е. хозяйственная часть) отразилась, конечно, на русскомъ театрѣ. Капельмейстеры и балетмейстеры-спеціалисты и неумѣлые крики начальства ихъ не пугаютъ: совсѣмъ не то на Александринскомъ театрѣ; здѣсь твердо пом-

нятъ, что «нѣтъ власти аще не отъ Бога»—и смиряются. Смиреніе и послушаніе, однако, ни къ чему не ведутъ, если слушаться некого и начальственныя замѣчанія собственно къ области искусства ни малѣйшаго отношенія не имѣютъ. Можно поставить не одного, а десять чиновниковъ или отставныхъ офицеровъ еще болѣе строгихъ, а театръ не пойдетъ. Сцена прогрессируетъ только тамъ, гдѣ находится въ живой связи не съ почтовымъ вѣдомствомъ или конными піонерами, а съ литературой.

Извѣстный поэтъ очень вѣрно сказалъ:

Pour former des acteurs, il faut des écrivains.

У насъ это прежде сознавалось, и къ театру, начиная съ Сумарокова, привлекались интеллигентныя силы, только въ сороковыхъ годахъ въ Петербургѣ произошла нѣкоторая реакція. Но очень скоро снова сознали необходимость не оставлять театръ на рукахъ однихъ чиновниковъ. Въ 1855 г. былъ собранъ театрально-литературный комитетъ, сначала для разсмотрѣнія пьесъ, представленныхъ къ столѣтнему юбилею русскаго театра. Подъ предсѣдательствомъ старинаго знатока театральнаго дѣла С. П. Жихарева, въ комитетъ пригласили Лажечникова, Гончарова, Писемскаго, Дружинина, Никитенко, Краевскаго, Ротчева, чтецомъ былъ назначенъ Горбуновъ. Окончивъ свою задачу, комитетъ остался и на будущее время для оцѣнки русскихъ драматическихъ произведеній. Въ него пригласили членами: Каратыгина, Григорьева, Бурдина, Зуброва, П. И. Орлову и Н. В. Самойлову.

Недолго суждено было существовать, однако, такому ареопагу. Мало-по-малу представители литературы и искусства стали расходиться и замѣщаться лицами, ничего общаго съ послѣдними не имѣющими. Предсѣдателемъ комитета сдѣлался плохой переводчикъ иноземныхъ пьесъ Юркевичъ, членами: сочинитель двухъ-трехъ скучнѣйшихъ комедій Манвъ, русскій артистъ Нильскій, Лукашевичъ, Милюковъ. Только поэтъ Майковъ, хотя въ драматической литературѣ мало повинный, да Милюковъ все-таки своими именами напоминаютъ, что это комитетъ яко бы литературный.

На дѣлѣ даже и въ такой скромной формѣ комитетъ не существуетъ. Обыкновенно авторъ, желающій видѣть свое дѣтище на сценѣ, лично или черезъ бенефиціанта обращается къ одному изъ членовъ комитета, чаще всего къ г. Нильскому, какъ наиболѣе вліятельному, и на основаніи доклада одного члена пьеса принимается или бракуется по соображеніямъ вовсе не литературнымъ, а того, гдѣ можно кому какую роль зацѣпить. Об-

ціихъ чтеній почти не бываетъ, да и слава Богу, ибо не всегда двѣ головы лучше одной. Оцѣнокъ поэтому новымъ пьесамъ не существуетъ, много-много если зайдетъ рѣчь съ точки зрѣнія цензурной. Между тѣмъ для драматической цензуры есть особый цензоръ изъ нѣмцевъ, да начальникъ репертуарной части также присвоиваетъ себѣ право цензуры.

Затѣмъ пьеса предоставляется судьбѣ. Ее разучиваютъ кое-какъ, генеральныхъ репетицій не бываетъ, режиссеръ замѣчаній не дѣлаетъ, развѣ кто къ нему обратится изъ любезности съ вопросомъ, въ разсчетѣ сыграть лишній разъ. За постановкой новыхъ пьесъ наблюдаютъ авторы, но хорошо, если это Островскій, Потѣхинъ, Аверкіевъ или Крыловъ, большинство же авторовъ—дебютанты, въ сценѣ ничего не понимающіе. Старыя пьесы возобновляются уже совершенно безъ всякихъ соображеній. Режиссеръ вноситъ ихъ въ проектъ репертуара въ тѣхъ видахъ, кому какія роли можно дать, дабы не обидѣть разовыми, а начальство утверждаетъ репертуаръ, только бы не требовать новыхъ декорацій или можно бы костюмы и парики взять старые или передѣлать изъ старья. Поэтому даже бытовыя пьесы обставляются у насъ обыкновенно полуфантастическими костюмами, принимаемыми на Александрійскомъ театрѣ за «купеческіе», «крестьянскіе» и т. п. Ужъ чего, кажется, вицъ-мундиръ долженъ быть хорошо извѣстенъ нашимъ театрамъ: театральное управленіе переполнено людьми, разгуливающими въ вицъ-мундирахъ. Посмотрите между тѣмъ, въ какомъ видѣ является тотъ же вицъ-мундиръ на подмосткахъ. Такихъ одѣяній не сыщешь даже въ театрѣ ученыхъ обезьянъ.

Одинъ остроумный человѣкъ, изучавшій театры въ Вѣнѣ, гдѣ они въ отличномъ состояніи, на вопросъ, что же нужно сдѣлать для русскаго театра? отвѣчалъ: надобно, чтобы этотъ театръ имѣлъ своего балетмейстера. Это совершенно вѣрное замѣчаніе. Конечно, тутъ идетъ рѣчь не о человѣкѣ, который училъ бы артистовъ танцовать, а о томъ, чтобы драматическая труппа имѣла во главѣ опытнаго и образованнаго спеціалиста, который руководилъ бы ею такъ же, какъ балетмейстеръ руководитъ своею хореграфическою арміею. Лицо это должно быть въ тѣсномъ общеніи съ литературнымъ міромъ, таковы и были князь Шаховской, Загоскинъ, Кокошкинъ и т. п. инспекторы репертуара въ лучшія времена нашего театра. Само собою разумѣется, что подобнаго человѣка найти не легко, но это затрудненіе создано не отсутствіемъ въ Россіи людей, понимающихъ и любящихъ театральное дѣло, а отсутствіемъ возможности проявить имъ свои познанія и свои способности.

Вѣдь не можетъ же директоръ театровъ ходить по улицамъ

и клубамъ и искать кандидатовъ въ начальники репертуара, какъ Діогенъ искалъ человѣка. Но слѣдуетъ устроить толково театрально-литературный комитетъ, привлечь въ него лучшихъ литераторовъ, артистовъ, критиковъ и рецензентовъ, образованнѣйшихъ диллетантовъ, сдѣлать засѣданія комитета гласными, публиковать отчеты о его засѣданіяхъ, дать комитету право контролировать не только новыя пьесы, но и текущій репертуаръ, право оцѣнивать достоинства дебютантовъ, добивавшихся ангажемента, особенно въ Москвѣ, весьма оригинальными путями—и не трудно будетъ получить персоналъ людей, изъ котораго выборъ будетъ вовсе не затруднителенъ. Продолжая же заправлять театромъ исключительно канцелярскимъ путемъ и вдохновляясь втайнѣ совѣтами маленькой прессы, публично ругаемой, мы рискуемъ добиться только того, что у насъ будутъ «репертуарные столы», но не будетъ своего театра, и все насажденное съ такимъ трудомъ въ теченіе слишкомъ ста лѣтъ пойдетъ прахомъ. Quod di omen revertant!

ГЛАВА IV.

Театральныя реформы.

I.

Предыдущая глава изображаетъ состояніе нашихъ театровъ въ концѣ 70-хъ годовъ. Новый директоръ былъ переполненъ благихъ намѣреній, но положеніе его было очень тяжелое, тѣмъ болѣе, что до порученія ему такой сложной администраціи онъ не занимался хозяйственными вопросами, а служилъ все время по дипломатической части—въ канцеляріи министра иностранныхъ дѣлъ и въ парижскомъ посольствѣ. Онъ, впрочемъ, любилъ театръ, въ молодости игралъ съ успѣхомъ по-французски на домашнихъ спектакляхъ и прекрасно рисовалъ. Онъ отличался также большимъ вкусомъ, который и проявилъ въ постановкахъ.

Сознавая слабость своихъ силъ, новый директоръ благоразумно заявилъ, что, прежде чѣмъ приступить къ реформамъ, онъ выслушаетъ мнѣніе спеціальной комиссіи по переустройству казенныхъ театровъ. Въ эту комиссію были приглашены наши драматурги—Островскій, Алексѣй Потѣхинъ и Аверкіевъ и нѣкоторые другіе «свѣдущіе люди». Программа вопросовъ для комиссіи была составлена широко; она резюмировала почти всѣ тѣ пожеланія, которыя были нами высказаны, съ прибавленіемъ нѣкоторыхъ второстепенныхъ хозяйственныхъ вопросовъ, каковы, напр., вопросы о томъ, насколько представляетъ выгоды—замѣна театральныхъ экипажей выдачей разъѣздныхъ денегъ? или удобно ли плату за верхнее платье посѣтителей театра, сообразно мѣсту, взимать при выдачѣ билета? На первый вопросъ могли отвѣчать только артисты; на второй можно замѣтить, что при обычаяхъ нашей прислуги едва ли зрители

избавятся и при системѣ предварительной уплаты (существовавшей въ клубныхъ маскарадахъ) отъ выпрашиванія «на водочку».

Нѣкоторые вопросы, заданные комиссіи, были совершенно излишни: въ родѣ того, русской или иностранной сценѣ должно быть отдаваемо преимущество, или соотвѣтствуетъ ли современное положеніе императорскихъ театровъ своему назначенію? Каждому хорошо извѣстно, что оно совершенно не соотвѣтствовало. Затѣмъ остальные вопросы могли быть сгруппированы по категоріямъ по своему существу.

Первая категорія вопросовъ касалась реорганизаціи театральнаго управленія и формы, въ которой желательно видѣть театрально-литературный комитетъ. Мы высказывали уже, что послѣдній долженъ былъ кореннымъ образомъ преобразоваться и расшириться приглашеніемъ литературныхъ и артистическихъ элементовъ; ему слѣдовало даровать также извѣстныя права, ограничивающія произволъ директора; должность начальника репертуара слѣдовало упразднить, а каждый изъ театровъ поставить подъ ближайшій надзоръ одного изъ спеціалистовъ. Это, само собою разумѣется, было связано съ рѣшеніемъ вопроса о томъ, какіе именно театры должны быть оставлены въ казенномъ управленіи и какіе отданы частной антрепризѣ?

Мы высказались за попытку передачи въ частныя руки театра нѣмецкаго и итальянской оперы. Относительно французскаго театра, не предрѣшая формы его эксплоатаціи, мы заявили лишь, что желательно сохранить его на извѣстной высотѣ не только какъ средство доставлять эстетическое удовольствіе зрителямъ, но и для примѣра русскому драматическому театру.

Въ офиціальной программѣ вопросъ объ итальянской оперѣ былъ поставленъ иначе, а именно: въ случаѣ невозможности на средства дирекціи имѣть отдѣльную итальянскую оперную труппу, то, чтобы не лишать публику удовольствій, а артистовъ образца, не будетъ ли удобно европейскія оперныя знаменитости приглашать въ составъ русской оперы? Упомянутые корифеи, по мнѣнію дирекціи, могли исполнять свои партіи на итальянскомъ языкѣ. Подобное рѣшеніе вопроса мы считаемъ совершенно невозможнымъ. Русскій языкъ такъ рѣзко отличается отъ западныхъ романскихъ языковъ, что исполненіе среди русской оперы партіи на итальянскомъ языкѣ будетъ рѣзать ухо и покажется комичнымъ. Теперь на театрѣ по возможности стараются быть реальными, ищутъ «драматической правды». При подобныхъ тенденціяхъ, весьма похвальныхъ, невозможно допускать исполненія, напоминающаго вре-

мена вавилонскаго смѣшенія языковъ, а особенно на казенномъ театрѣ, который долженъ служить образцомъ для другихъ *).

Для возможности слушать заѣзжихъ пѣвцовъ слѣдовало поддержать въ столицѣ итальянскую оперу, расходы же на нее при частной антрепризѣ можно было сократить уменьшеніемъ абонементовъ и краткостью сезона, напримѣръ, до четырехъ мѣсяцевъ въ году. Касательно оперы былъ возбужденъ еще вопросъ, достаточно ли оплачиваются хоры и оркестры? Этотъ вопросъ одинаково важенъ и для всѣхъ второстепенныхъ служащихъ при казенныхъ театрахъ. Не только хористы и музыканты, но и выходные актеры, кордебалетные, танцовщики, суфлеры и масса другихъ полезныхъ тружениковъ получали самое ничтожное вознагражденіе, не соотвѣтствующее условіямъ жизни. Въ драматической труппѣ въ особенности на этотъ счетъ могла быть сдѣлана коренная реформа съ цѣлью уменьшенія числа «ненужныхъ ртовъ».

Относительно того, какія отношенія должны существовать между авторами и труппой, исполняющей ихъ пьесы, и того, достаточенъ ли гонораръ, получаемый авторами, и насколько состоятельна, въ интересахъ развитія театральнаго дѣла, система бенефисовъ и разовыхъ, мы высказали свое мнѣніе категорически. Нѣтъ сомнѣнія, что Островскій и Комп. съумѣли отстоять въ комиссіи интересы авторовъ и авторскаго гонорара, имъ ближе извѣстные. Система разовыхъ губила наши драматическую и русскую оперную труппы, пріучая артистовъ къ низкопоклонству, а режиссеровъ къ взяточничеству. Бенефисы—это наслѣдіе балаганныхъ представленій на площадяхъ—также должны отмѣниться; ихъ слѣдовало только сохранить для спектаклей юбилейныхъ, при отставкѣ, при чествованіи какой-нибудь иностранной знаменитости и т. п., каждый разъ съ особаго разрѣшенія министра двора.

Послѣдняя категорія вопросовъ программы относилась къ устройству театральнаго училища. Здѣсь были поставлены вопросы: отвѣтствуютъ ли существующія театральныя училища въ Петербургѣ и Москвѣ типу заведеній, предназначенныхъ для выработки сценическихъ талантовъ? Если нѣтъ, то желательно ли, вмѣсто теперешнихъ училищъ, устроить спеціальные драматическіе и оперные классы для молодыхъ людей (въ самомъ ограниченномъ количествѣ), окончившихъ курсъ среднихъ учеб-

*) Поздравляя г. Самойлова въ день 50-лѣтняго юбилея отъ имени двухъ труппъ, г. Вицентини сказалъ удивительную фразу, что «искусство не имѣетъ національности»—нелѣпость очевидная, ибо никогда китаецъ не написалъ бы «Севильскаго цирюльника», а казанскій татаринъ не построилъ бы Кельнскаго собора.

ныхъ заведеній и успѣшно выдержавшихъ вступительное испытаніе. А затѣмъ, если бы состоялось закрытіе театральныхъ училищъ, то откуда будетъ пополняться балетная труппа?

На эти вопросы слѣдовало отвѣчать, что новыхъ оперныхъ классовъ вовсе не требуется, ибо таковые уже имѣются въ консерваторіяхъ и должны быть тамъ только преобразованы и улучшены. Затѣмъ для балетовъ необходимы театральныя танцовальныя школы, куда принимались бы дѣти съ юнаго возраста, но вовсе не слѣдуетъ непремѣнно ставить условіемъ, чтобы это были закрытыя заведенія. И ранѣе въ училищѣ, въ балетномъ классѣ, имѣлись приходящіе; въ Парижѣ и Миланѣ всѣ ученики и ученицы балетнаго класса — приходящіе. Во всякомъ случаѣ это вопросъ скорѣе хозяйственный и для разрѣшенія его слѣдовало разобрать поближе, куда шли суммы, якобы расходуемыя на театральное училище въ Петербургѣ.

Организація драматическихъ классовъ въ формѣ, поставленной въ вопросныхъ пунктахъ, намъ не очень правилась. Выходитъ, что какъ будто устраивалось высшее учебное заведеніе или актерская академія для лицъ, имѣющихъ аттестаты зрѣлости. Это совершенно лишнее. Можно быть отличнымъ актеромъ и безъ всякаго аттестата. Драматическіе классы изъ небольшого числа профессоровъ (мимики, танцевъ и походки, дикціи и исторіи драматической литературы, театра и костюма) могли быть устроены при театральныхъ училищахъ открытыми для всѣхъ желающихъ. Сюда могли поступать на правахъ вольнослушателей и офицеры, и актеры, и чиновники, и разночинцы, разъ пріемная комиссія признала сюжета способнымъ къ сценической карьерѣ. Главнымъ образомъ преподаваніе должно быть практическое черезъ опытныхъ артистовъ, курсы же физіологіи рефлективныхъ движеній, эстетики, театральной химіи и т. п. можно было отложить до того момента, когда наши труппы дѣйствительно превзойдутъ европейскій уровень. А случалось, что артистъ, толкующій о рефлексахъ и центрахъ локомоторныхъ движеній, не умѣлъ прочесть съ толкомъ басню Крылова.

Театральная комиссія работала, но о трудахъ ея мало свѣдѣній проникало въ печать. Слышно было, что въ комиссіи рѣшили уничтожить разовые и бенефисы — рѣшеніе благоразумное. Впрочемъ, говорили, что комиссія, взамѣнъ ихъ, проектировала для артистовъ всѣхъ трупнъ нѣчто въ родѣ новой табели о рангахъ. Артисты будутъ подраздѣляться на категоріи или разряды, смотря по степени таланта, и станутъ получать: артисты 1-го разряда 8 тысячъ рублей; 2-го — 6 тысячъ; 3-го — 3 тысячи, 4-го — тысячу пятьсотъ, и наконецъ, хористы и фигуранты 600 рублей.

Подобную классификацію, выгодную, быть можетъ, для фигурантовъ или мелкихъ выходныхъ артистовъ, получавшихъ гроши, мы считаемъ и несправедливою, и невозможною. Отмѣна разовыхъ отымала у иного актера возможность получать 10—12,000 руб., когда равные съ нимъ по таланту артисты получали 2,000 и 3,000 руб., но имѣетъ ли смыслъ заставлять человѣка, трудъ котораго стоитъ 5,000, получать 3,000 руб., потому только, что онъ не можетъ получать еще 6,000 рублей? Если гдѣ запросъ и предложеніе въ смыслѣ опредѣленія цѣнъ имѣютъ основаніе, то именно для оцѣнки артистовъ, достоинство которыхъ опредѣляется безконечными оттѣнками таланта, а не чиновною окаменѣлою табелью о рангахъ.

Ранги необходимы лишь для опредѣленія пенсій, но само собою разумѣется, что невозможно выдавать пенсіи по 6 или 8,000 руб., а поэтому для лицъ, желающихъ попрежнему служить на пенсію, должна быть особая такса вознагражденій.

Пока театральная комиссія работала, дирекція могла бы проявить уже чѣмъ-нибудь свою дѣятельность: напр. болѣе заботливой постановкой пьесъ, болѣе строгимъ разборомъ репертуара или хотя бы сокращеніемъ орды дармоѣдовъ, наполняющей ея конторы, но на этотъ счетъ ничего слышно не было. Сообщалось только въ газетахъ предположеніе испросить $1^1/_2$ милліона руб. на устройство новаго опернаго театра.

Но на $1^1/_2$ милліона рублей теперь нельзя построить опернаго театра (вѣнскій, сравнительно дешевый, стоилъ 4 милл. руб.). Поэтому надобно думать, что хотѣли капитально перестроить Большой театръ; въ такомъ случаѣ, однако, Петербургъ остался бы безъ оперы и порядочнаго балета цѣлый сезонъ, ибо едва ли въ пять мѣсяцевъ возможно перестроить и отдѣлать столь огромное зданіе. Намъ казалось болѣе раціональнымъ выстроить совершенно новый театръ въ центрѣ города, но такъ какъ у правительства не бываетъ свободныхъ средствъ (развѣ министерство двора позаимствовало бы временно изъ своихъ капиталовъ), то половину расходовъ обязана была по справедливости взять на себя городская дума. Послѣдняя могла сдѣлать заемъ, проценты и погашеніе по которому она получала бы отъ сбора съ частныхъ зрѣлищъ, право на который дирекція могла уступить окончательно городу. Этимъ путемъ наша столица украсилась бы монументальнымъ зданіемъ, новый театръ выстроился бы не торопясь со всѣми новѣйшими усовершенствованіями и публика не лишилась бы любимыхъ ею зрѣлищъ.

Публику эту уже сильно ограничили запрещеніемъ 21-го сентября 1881 г. давать спектакли въ теченіе слишкомъ цѣлой трети года. Означенное запрещеніе имѣло, говорятъ, послѣд-

ствіемъ въ смѣтѣ по театральному вѣдомству дефицитъ въ 200,000 руб. Оно вызвало также рядъ недоумѣній, которыя не устранилъ и разъяснительный циркуляръ министра внутреннихъ дѣлъ отъ 30-го октября. Балетные танцы, составляющіе отрасль искусства, были запрещены, запрещена даже пантомима, между тѣмъ на частныхъ сценахъ въ недозволенные для спектаклей дни дозволены танцы, и канканъ слѣлался такимъ образомъ обычнымъ субботнимъ развлеченіемъ Петербурга.

Эти курьезы и вообще самая необходимость разъясненій только что вышедшаго закона — указывали, какъ вѣрно замѣтилъ «Порядокъ», что было бы очень полезно во всѣхъ случаяхъ соблюдать тотъ законодательный порядокъ, который установленъ былъ у насъ твердо еще съ начала нынѣшняго столѣтія. «Соблюденіе этого порядка можетъ обезпечить какъ надлежащую редакцію закона, для предупрежденія необходимости разъясненій, такъ и внутреннюю его силу, ибо всѣ заинтересованныя вѣдомства будутъ тогда въ состояніи представить при этомъ тѣ соображенія, которыя могутъ и не имѣться въ виду, если, напримѣръ, оберъ-прокуроръ св. синода пожелаетъ ходатайствовать о дополненіи полицейскаго устава независимо отъ министра внутреннихъ дѣлъ и министра юстиціи, а этотъ послѣдній проектировать законы по духовному вѣдомству независимо отъ оберъ-прокурора св. синода». Съ этимъ замѣчаніемъ нельзя не согласиться.

Во 2-й главѣ мы высказывали желаніе, чтобы казенныя труппы были поручены завѣдыванію лицъ, знакомыхъ съ дѣломъ. Подобное желаніе очень скоро осуществилось, но для труппы, которая въ немъ наименѣе нуждалась, именно для балетной, всегда, впрочемъ, пользовавшейся заботливостью дирекціи. Сверхъ начальника репертуара, главное наблюденіе за балетною труппою поручено было отставному полковнику Фролову, начальнику театральнаго училища. Врядъ ли, однако, эта новая мѣра могла принести пользу. Во всемъ мірѣ, гдѣ существуютъ балетныя труппы, имп непосредственно завѣдуетъ балетмейстеръ; онъ ставитъ балеты и знаетъ болѣе кого бы то ни было средства каждой танцовщицы и танцовщика. Режиссеръ съ своей стороны завѣдываетъ внутреннимъ распорядкомъ и съумѣетъ написать рапортъ, если какая-нибудь корифейка произнесетъ на сценѣ непечатное слово и произведетъ «возстаніе въ сералѣ».

Впрочемъ, на должности инспекторовъ кор-де-балета всегда найдется у насъ куча охотниковъ, безъ всякаго даже жалованья. Одинъ извѣстный аристократическій клубъ можетъ поставить человѣкъ десять de bonne volonté.

Коснувшись театральныхъ инспекторовъ, не можемъ пройти молчаніемъ и проектированныхъ въ «Новомъ Времени» г. Аверкіевымъ мѣръ относительно разрѣшенія въ Россіи, особенно въ столицахъ, частныхъ театровъ. Мнѣніе г. Аверкіева заслуживало тѣмъ болѣе вниманія, что онъ состоялъ членомъ вышеупомянутой театральной комиссіи.

Противъ двухъ предложеній г. Аверкіева, а именно о томъ, чтобы разрѣшеніе на открытіе частныхъ театровъ нельзя было передать или перепродавать ранѣе устройства помѣщенія и открытія спектаклей, а равно, чтобы отъ предпринимателей театральныхъ зрѣлищъ требовался залогъ, какъ требуется онъ отъ нотаріусовъ, издателей газетъ, содержателей комиссіонерскихъ конторъ и т. д.,— мы ничего не имѣемъ возразить и находимъ эти предложенія весьма основательными. Подобныя ограниченія нисколько не стѣснительны для серьезныхъ предпріятій, а устранятъ только вмѣшательство въ театральное дѣло мелкихъ проходимцевъ, готовыхъ сорвать хоть что-нибудь подъ видомъ содѣйствія отечественному сценическому искусству.

Болѣе спорны предложенія г. Аверкіева объ умственномъ цензѣ для содержателей частныхъ театровъ и о театральной инспекціи. Намъ кажется даже, что одно противорѣчитъ другому, потому что если бы извѣстный умственный цензъ гарантировалъ что-либо, то не было бы никакой надобности въ инспекціи, въ особенности такой, какую проектировалъ г. Аверкіевъ.

Относительно ценза можно замѣтить, что въ то время, когда само правительство управляло не только административною, но и художественною и педагогическою частью своихъ образцовыхъ театровъ при помощи отставныхъ офицеровъ, странно было бы требовать какихъ-либо ученыхъ дипломовъ отъ частныхъ антрепренеровъ. Антреприза прежде всего коммерческое дѣло и солидный капиталъ для нея важнѣе диплома; затѣмъ уже самъ г. Аверкіевъ обратилъ вниманіе, что умственный цензъ невозможенъ для акціонерной компаніи, если бы послѣдняя — что весьма возможно — устроила театръ, и предложилъ требованіе ценза перенести въ этомъ случаѣ на режиссера; но вѣдь съ такимъ же правомъ слѣдовало бы требовать того же и отъ другихъ режиссеровъ. Предложеніе г. Аверкіева имѣло, впрочемъ, нѣкоторое значеніе, если разсматривать его съ той точки зрѣнія, чтобы концессіи на столичные театры давались съ строгою разборчивостью.

Инспекція въ смыслѣ, проектированномъ г. Аверкіевымъ, т. е. чтобы инспекторъ не разрѣшалъ представленій пьесъ дурно разученныхъ и т. п., примѣнима только къ субсидируемымъ

театрамъ, къ тѣмъ, которымъ правительство дало бы субсидію, обязавъ имѣть серьезный репертуаръ и отличныхъ исполнителей. Эти театры, не гоняясь за сборами, обязаны развивать въ публикѣ эстетическій вкусъ. Для всѣхъ остальныхъ театровъ какая-либо другая инспекція, кромѣ цензурно-полицейской, т. е. слѣдящей, чтобы артисты не позволяли себѣ ради райка безстыдныхъ дѣйствій и чтобы публика не обманывалась въ афишахъ—совершенно излишня. Вкусомъ публики можно руководить, предлагая ей хорошее рядомъ съ плохимъ, а не силою заставляя ее смотрѣть это хорошее. Тѣмъ болѣе, что понятіе о «хорошемъ»—спорно. Иной фарсъ и полезнѣе, и нравственнѣе накрахмаленной драмы. Мы не говоримъ уже о томъ, что, при нашихъ условіяхъ, должности инспекторовъ при театрахъ обратились бы въ синекуры.

II.

Наиболѣе вліянія на театральныя реформы имѣло приглашеніе въ составъ управленія, даже для завѣдыванія цвѣтами и лентами, огромнаго числа молодыхъ военныхъ офицеровъ, преимущественно Финляндскаго и Семеновскаго полковъ. Эта молодежь въ шутку нами была окрещена названіемъ «театральныхъ подпоручиковъ», которое продержалось нѣсколько лѣтъ, хотя вся она, кромѣ полиціймейстеровъ, была переименована въ гражданскіе чины *). Новыя лица, замѣнившія прежнихъ дѣятелей, вызывавшихъ нареканія печати, проявили большое усердіе. Ихъ справедливо можно было назвать театральными реформаторами, такъ какъ число произведенныхъ ими реформъ было чрезвычайно велико, но очень немногія изъ реформъ понравились публикѣ и очень немногія, надобно признаться, вызывались настоятельною необходимостью.

Реформы въ театральномъ дѣлѣ, какъ и во всякомъ другомъ, требуютъ большой осторожности. У насъ реформаторы нерѣдко берутъ принципомъ малороссійскую пословицу «хоть гирше да иньше», но между тѣмъ одна перемѣна рѣдко ведетъ къ лучшему, напротивъ, каждый порядокъ, установившійся временемъ, по ближайшемъ разсмотрѣніи всегда оказывается лучшимъ, чѣмъ реформа, задуманная теоретически и въ особенности быстро проведенная.

*) Г. Пыляевъ отыскалъ, что уже при Елисаветѣ Петровнѣ, желая улучшить нашъ театръ, подчинили его какому-то подпоручику.

Одной изъ первыхъ реформъ, которыя не пришлись по вкусу публикѣ, былъ переводъ итальянской оперы въ Маріинскій театръ; противъ этого нельзя было, пожалуй, ничего возразить, но любопытно, чѣмъ подобный переводъ сопровождался. Всегда подписка на абонементъ въ оперу публиковалась въ мартѣ со спискомъ артистовъ и предполагаемымъ репертуаромъ, затѣмъ впередъ требовалась одна четверть денегъ, а остальныя вносились въ сентябрѣ мѣсяцѣ. Теперь же подписка на абонементъ была объявлена въ концѣ мая и началѣ іюня, когда изъ Петербурга всѣ выѣзжаютъ, а окончательный взносъ денегъ назначенъ на 3-е августа, когда еще никто не возвращается. Мало того, въ первыхъ объявленіяхъ забыли указать, по какимъ днямъ будутъ абонементы.

При переводѣ итальянской оперы изъ хорошаго зала въ дурной, увеличили цѣну мѣстамъ отъ 25 до 50 процентовъ, хотя и безъ того оперныя цѣны были не маленькія и абонементъ разбирался далеко не съ большимъ успѣхомъ. О тѣхъ временахъ, когда право на ложи 1-го абонемента передавалось по духовному завѣщанію, къ началу 80-хъ годовъ позабыли. По новымъ цѣнамъ, кто сидѣлъ, напримѣръ, во 2-мъ ряду, вынужденъ былъ сѣсть въ 6-й рядъ и т. д., что уже само по себѣ неудобно, но сдѣлалось очень уже непріятнымъ, когда составъ труппы оказался хуже прежняго. Но если сидѣвшіе въ первыхъ рядахъ пересѣли на нѣсколько рядовъ дальше, то куда же было дѣваться сидѣвшимъ въ послѣднихъ рядахъ? Очевидно, имъ не оставалось мѣста въ театрѣ.

При огромномъ повышеніи цѣнъ слѣдовало ожидать, что составъ труппы будетъ улучшенъ, но изъ запоздавшаго списка артистовъ этого не усмотрѣли. Дѣйствительно, даровитаго г. Мазини не взяли, и г. Маркони, неумѣвшій тогда и ходить по сценѣ, остался первымъ теноромъ; правда, обѣщали ангажировать еще новыхъ двухъ теноровъ, но понятно, что никого талантливаго ангажировать уже было нельзя, все было заранѣе разобрано. Платить же громадныя цѣны за удовольствіе слушать третьестепенныхъ артистовъ для публики, разумѣется, не очень было выгодно.

Повышеніе цѣнъ за мѣста распространилось не на одну итальянскую оперу, оно коснулось и другихъ казенныхъ театровъ. Значительно повысились цѣны мѣстъ и въ балетѣ: плохой разсчетъ, потому что публика, охладѣвшая къ балету, вернулась бы въ него не тогда, когда стали съ нея брать дороже за мѣста, а когда балеты начали бы лучше ставиться, для чего слѣдовало уничтожить многіе закулисные безпорядки, господство-

вавшіе въ этой отрасли искусства. Пока же реформа коснулась балета лишь въ томъ смыслѣ, что всѣмъ танцовщицамъ было очень увеличено содержаніе, но процессъ Буша показалъ, что многія изъ этихъ дамъ въ такой прибавкѣ «содержанія» вовсе не нуждались, а тѣмъ, которыя нуждались, слѣдовало увеличить жалованье изъ доходовъ отъ привлеченія новой публики, а не облагать прямо карманы зрителей добавочнымъ налогомъ.

Въ русскомъ театрѣ было уволено нѣсколько безполезныхъ и заслужившихся артистовъ, но, о боги! что за бездарности собраны было вмѣсто нихъ съ провинціальныхъ сценъ за большія деньги. Неужели г. Чарскимъ или г-жею Лолла думали поднять русскую сцену «на подобающую высоту»!

Въ виду того, что такъ называемый maintien составлялъ наиболѣе слабую сторону нашихъ русскихъ артистовъ, хотѣли было начать обучать послѣднихъ хорошимъ манерамъ и умѣнью держаться на сценѣ, поручивъ это преподаваніе балетмейстеру. Но у послѣдняго и безъ того было болѣе занятій, чѣмъ слѣдовало, поэтому если и предполагалось осуществить вышеизложенный коварный планъ, то скорѣе помогъ бы на первый разъ какой-нибудь изъ французскихъ артистовъ. Едва ли, впрочемъ, наши россійскіе лицедѣи съ гигантскимъ самолюбіемъ, присущимъ артистическому міру, согласились бы на старости идти въ выучку.

Въ числѣ задуманныхъ «реформъ» нашей французской сцены было уничтоженіе бенефисовъ и обновленіе репертуара. Ради перваго были удвоены и утроены цѣны мѣстамъ, ради второго — выплачивалось вознагражденіе парижскому обществу драматическихъ писателей. На дѣлѣ бенефисы на Михайловскомъ театрѣ отлично процвѣтали—ихъ не имѣли только вновь ангажированные артисты, но и тѣ скоро выпросили себѣ право стричь публику, а репертуаръ, кромѣ нѣсколькихъ глупыхъ фарсовъ, за которые едва ли стоило платить казенныя деньги французскимъ драматургамъ, состоялъ по прежнему изъ старыхъ пьесъ; при этомъ какъ зарядятъ было какого-нибудь писателя, такъ и доѣзжали имъ публику, между тѣмъ нигдѣ не проявляется такъ рѣзко прогрессивное измѣненіе вкуса массы публики какъ въ театрѣ. Это всегда сказывается на возобновленіи пьесъ, которыя въ свое время имѣютъ громадный успѣхъ, но сорокъ, пятьдесятъ лѣтъ спустя кажутся такимъ анахронизмомъ, что невольно удивляешься, какъ могли когда-либо нравиться подобныя вещи. Только по-истинѣ геніальныя созданія переживаютъ испытаніе времени; зато такія созданія, особенно

для театра, можно счесть на пальцамъ. Смотрѣть же обыкновенно на пьесу, восхищавшую нашихъ дѣдовъ, это все равно, что нюхать букетъ, запрятанный бабушкою въ столъ, или перечитывать любовныя письма, когда знаешь, что писавшая ихъ волшебница давно потеряла зубы.

Въ русской оперной сценѣ, гдѣ по прежнему господствовалъ г. Кондратьевъ—едва ли можно ждать чего-либо новаго въ будущемъ. Каменноостровскій театръ былъ обращенъ въ складъ старыхъ декорацій, а было ли мѣсто болѣе удачное для лѣтняго театра, да и дирекція, имѣя получающую все лѣто даромъ жалованье русскую и балетную труппы, легко могла бы пользоваться ими для увеличенія своихъ доходовъ, не прибѣгая къ новымъ налогамъ на публику, т. е. не идя по стопамъ экономнаго барона Кистера.

Гоняясь за доходами, реформаторы запретили раздавать даровыя мѣста, что дѣлается во всѣхъ театрахъ въ мірѣ, начиная съ Парижа, гдѣ театры всегда полны, а сборы часто очень слабы. Это запрещеніе имѣло свои неудобства. Въ прежнее время въ ложахъ красовались артистки, не занятыя въ спектаклѣ, и публика созерцала такимъ образомъ родъ выставки парижскихъ модъ, потому что француженки, напр., пріѣзжая прямо изъ Парижа, запасаются туалетами, которые мѣсяца на два или на три опережаютъ нашихъ модистокъ, такъ какъ послѣднія должны еще вводить новыя моды среди здѣшнихъ щеголихъ. Тутъ вмѣсто подобнаго зрѣлища пришлось любоваться пустыми ложами. Очень вѣроятно, что даровыми мѣстами злоупотребляли и надобно было положить нѣкоторый предѣлъ этимъ злоупотребленіямъ, но и здѣсь извѣстныя уступки были неизбѣжны. Даровые зрители имѣютъ болѣе значенія, неужели думаютъ. Слишкомъ много пустыхъ мѣстъ дѣйствуетъ угнетающимъ образомъ на зрителей и на исполнителей. Послѣдніе играютъ небрежно, а первые думаютъ, не ошиблись ли они, отправившись въ театръ мало посѣщаемый, и начинаютъ жалѣть потраченныя деньги*).

III.

Финансовые результаты «реформъ» сказались очень скоро. Всѣ театры, кромѣ отчасти русской оперы и русской драмы (послѣдняя вмѣсто трехъ давалась въ одномъ театрѣ), были пусты и дефицитъ театральнаго бюджета значительно увеличился.

*) Запрещеніе давать даровыя мѣста было скоро отмѣнено, какъ и многія другія распоряженія.

Недостатокъ цифръ не давалъ, однако, матеріаловъ дѣлать какія-либо положительныя заключенія о результатахъ новаго театральнаго хозяйства. Всѣхъ поражалъ болѣе фактъ, что казенный театръ, содержимый на счетъ государственнаго казначейства, растерялъ зрителей, повысивъ вдвое и втрое цѣны мѣстамъ въ театрахъ. Цифры, напечатанныя въ одной изъ газетъ и, повидимому, достовѣрныя, ибо онѣ были достаточно детальны, доставили, наконецъ, возможность сообразить, какъ выразилось на театральныхъ доходахъ вышеозначенное повышеніе цѣнъ. Къ сожалѣнію, напечатанныя цифры касались лишь доходовъ театровъ, поэтому не было данныхъ, чтобы судить о другихъ сторонахъ театральнаго хозяйства.

По этому поводу, прежде чѣмъ разбирать сообщенныя случайно газетою цифры, мы задаемъ вопросъ: почему до сихъ поръ считается нужнымъ держать въ тайнѣ финансовые отчеты нашихъ театровъ? Если правительство требуетъ разглашенія положенія даже частныхъ хозяйствъ, обязывая, напримѣръ, акціонерныя общества публиковать ихъ отчеты, если само правительство печатаетъ подробные контрольные отчеты по исполненію бюджетовъ даже морского и военнаго вѣдомствъ, гдѣ, конечно, болѣе вещей требуютъ тайны, чѣмъ расходы балета, то непонятно, почему такое же требованіе не прилагается къ театральному вѣдомству. Это одно изъ тѣхъ учрежденій, которыя по преимуществу служатъ публикѣ, а потому и обязаны отдавать ей отчетъ въ своихъ дѣйствіяхъ. Къ тому же публикація театральныхъ отчетовъ будетъ полезна самому правительству, вызывая замѣчанія и совѣты компетентныхъ людей. На отсутствіе же послѣднихъ у насъ едва ли можно жаловаться при извѣстной любви публики къ театрамъ и множествѣ частныхъ театральныхъ предпріятій.

Но возвратимся къ театральнымъ доходамъ. Судя по сообщеннымъ за сезонъ «Петерб. Листкомъ» цифрамъ, въ итальянской оперѣ съ 27-го сентября по 1-е марта сборъ составлялъ за 115 спектаклей 359,207 руб., или среднимъ числомъ за спектакль 3,124 руб.; въ русской оперѣ съ 30-го августа по 1-е марта за 98 спектаклей было выручено 200,338 руб. или за спектакль 2,044 руб.; въ балетѣ съ 1-го сентября по 1-е марта выручено за 53 спектакля 60,711 руб., или за спектакль 1,144 руб.; въ русской драмѣ выручено съ 30-го августа по 1-е марта за 159 спектаклей 191,588 руб., или за спектакль 1,205 руб.; во французскомъ театрѣ выручено съ 1-го сентября по 1-е марта 147,138 руб., это приблизительно должно составлять за спектакль около 1,450 руб.; въ нѣмецкомъ театрѣ вы-

ручено 97,969 руб. Всего валовой сборъ всѣхъ шести казенныхъ труппъ въ сезонъ 1882—1883 гг., первый послѣ реформъ, равнялся 1.056,953 рублямъ.

Эта послѣдняя цифра заслуживала вниманія, ибо, по слухамъ, въ 70-хъ годахъ валовой сборъ отъ театровъ равнялся милліону рублей, а тогда, какъ извѣстно, кассиры, получая жалованья по 15 руб. въ мѣсяцъ, строили себѣ дома. Значитъ, повышеніе цѣнъ не послужило ровно ни къ чему, доходъ даже упалъ. Но если предположить, что прежде кассиры строили дома изъ сбереженій отъ жалованья, то и тогда доходъ не увеличился. Публика какъ тратила зимою милліонъ на театральныя удовольствія, такъ и продолжала его тратить, съ тою разницею, что кто, положимъ, ѣздилъ пятнадцать разъ въ зиму въ театръ, въ виду дороговизны новыхъ цѣнъ съѣздилъ десять, или для своего семейства вмѣсто второго яруса взялъ ложу въ третьемъ ярусѣ. Увеличилось также число охотниковъ посѣщать казенные театры даромъ, на что въ концѣ концовъ пришлось смотрѣть сквозь пальцы, иначе артисты рисковали иногда играть передъ пустыми стульями.

Обращаясь къ отдѣльнымъ труппамъ, нельзя не указать, однако, на то, что театральные реформаторы сами не умѣли достаточно пользоваться обстоятельствами для увеличенія сборовъ на счетъ сохранившейся части публики. Такъ несомнѣнно, что русская опера, не смотря на всѣ свои недостатки, сдѣлалась весьма популярною, между тѣмъ число русскихъ оперныхъ спектаклей въ сезонъ было на 27 менѣе числа спектаклей итальянскихъ. Русская опера могла идти и въ августѣ, и послѣ Святой; прибавивъ хотя 30 спектаклей, легко увеличить доходъ русской оперы по крайней мѣрѣ на 30,000 рублей. Прибавку эту сдѣлать было не трудно, пользуясь по воскресеньямъ Маріинскимъ театромъ, остававшимся свободнымъ вопреки экономическому разсчету, заставляющему именно по праздничнымъ днямъ давать театральныя представленія *).

При такой комбинаціи балетъ могъ бы идти по воскресеньямъ, когда для него имѣется особая публика въ видѣ массы дѣтей. Прибавляя по спектаклю въ недѣлю съ половины августа и послѣ Святой, можно было довести сборъ съ балета, при благоразумныхъ, конечно, цѣнахъ, до 75,000 р., что было совершенно достаточно для его содержанія, ибо балетная труппа работала

*) По этому поводу нельзя было не обратить вниманія на издревле укоренившійся обычай режиссеровъ, которые изъ «дружбы» къ авторамъ ставили по воскресеньямъ всѣ неудавшіяся пьесы и бездарныя оперы, чѣмъ искусственно уменьшали воскресные сборы.

еще въ двухъ операхъ, слѣдовательно хотя десятую часть сборовъ этихъ послѣднихъ, т. е. болѣе 50,000 руб., надобно отдѣлить на долю заработка балетной труппы.

Посѣтители итальянской оперы уплачивали тогда болѣе трети всѣхъ театральныхъ доходовъ. Какъ ни велика эта сумма, она не покрывала расходовъ по содержанію итальянской оперы. Но и здѣсь вина лежала отчасти на администраціи. Не мало абонентовъ ушло отъ перенесенія итальянскихъ представленій въ другой театръ. Надобно, впрочемъ, сознаться, что переносъ этотъ былъ сдѣланъ по настоянію нѣкоторыхъ музыкальныхъ рецензентовъ, которые думали, что Маріинскій театръ виноватъ, что у русскихъ пѣвцовъ нѣтъ голосовъ; обвиненіе столь же основательное, какъ обвиненіе барометра въ томъ, что въ Петербургѣ дурная погода... Далѣе повліялъ плохой составъ труппы. Нельзя было отговариваться дороговизною пѣвцовъ. Если въ началѣ 50-хъ годовъ Маріо платили по 100,000 франковъ въ сезонъ, то, взявъ въ разсчетъ цѣну денегъ, требованія нынѣшнихъ теноровъ не чрезмѣрны; во всякомъ случаѣ лучше было сдѣлать кое какія прибавки, чѣмъ за большія деньги, при огромномъ дефицитѣ, преподносить публикѣ второразрядныхъ дебютантовъ.

Во французскомъ театрѣ число публики уменьшилось также отъ высокихъ цѣнъ: кресло, стоившее еще при баронѣ Кистерѣ 1 р. 80 к., стоило теперь 6 р.! Извѣстно, что французскій театръ посѣщается у насъ только частью общества. Если эта частица внесла въ сезонъ 147,000 рублей, то едва ли можно требовать бо̀льшаго, когда всѣ остальные слои столичной публики на русскій театръ дали только 190,000 руб., ибо русскій театръ посѣщается не только гостинодворскими приказчиками, но и солдатами, и горничными. Французскій театръ рекомендовался какъ школа хорошаго вкуса и приличныхъ манеръ. Какой же имѣло смыслъ содержать эту школу на казенный счетъ для банкировъ и кокотокъ, заграждая входъ людямъ не только бѣднымъ, но даже средняго состоянія. Какой здравомыслящій семьянинъ, имѣя менѣе 30,000 р. въ годъ дохода, въ состояніи былъ платить по 24 р. за ложу въ ординарный спектакль? Такимъ образомъ театръ изъ храма музъ обращался въ пріютъ скучающихъ аристократовъ.

Нѣмцы, благодаря чуть ли не дипломатическому вмѣшательству своего посланника, добились пониженія цѣнъ. Если сборы были плохи, значитъ труппа была плоха, а это было удивительно, такъ какъ на нѣмецкихъ театрахъ заграницею множество хорошихъ актеровъ... изъ жидовъ. Послѣдніе теперь вообще заполняютъ всѣ театры Европы, и у насъ на французской сценѣ

и въ итальянской оперѣ значительная часть артистовъ принадлежала уже къ этому избранному племени.

Русскій театръ долженъ работать круглый годъ. Если въ Берлинѣ императорскіе театры даютъ представленія лѣтомъ, то у насъ при худшемъ климатѣ это еще удобнѣе, особенно имѣя такой удобный пунктъ, какъ Каменноостровскій театръ. А что для театровъ лѣтомъ была публика, доказывалось, что «Аркадіей» съ ея балаганнымъ репертуаромъ было выручено въ три мѣсяца 1882 г. болѣе ста тысячъ рублей. Въ 70-хъ годахъ въ Петербургѣ русскіе спектакли давались на трехъ казенныхъ сценахъ, теперь же представленія сосредоточились на одной, и хотя частныхъ драматическихъ сценъ тогда не возникло, публики и для одного театра не всегда хватало. Очевидно, что и здѣсь были сдѣланы реформы, которыя шли въ разрѣзъ съ интересами и вкусами массы.

Нельзя было не удивляться также, какъ это при прежнихъ театральныхъ порядкахъ, всѣми осужденныхъ, цѣны мѣстамъ были дешевы и дефицитъ составлялъ сто, двѣсти тысячъ; теперь же злоупотребленія прекратились, цѣны мѣстамъ утроены, а дефицитъ выросъ въ милліоны? Не объяснялось ли это неопытностью новыхъ людей.

IV.

При баронѣ Кистерѣ, при дефицитѣ въ 150,000 руб., въ С.-Петербургѣ были и русская, и итальянская опера, три русскихъ театра, балетъ, французскій и нѣмецкій театръ, театральное училище воспитывало актеровъ, танцовщицъ и музыкантовъ, декораціи рисовали русскіе художники, на сценѣ было не мало русскихъ талантовъ, иностранные первоклассные таланты съ радостью ѣхали въ Петербургъ; мѣстъ для публики при восьми сценахъ на всѣхъ хватало, толкотня была только на Масляной. Казенныя труппы работали понемногу и лѣтомъ.

Какъ приключилось, что у насъ театры сократились, дефицитъ удесятерился *), вмѣсто одного покойнаго П. С. Ѳедорова

*) Нѣкоторый дефицитъ при содержаніи серьезнаго театра неизбѣженъ. И въ Западной Европѣ значительнымъ театрамъ присвоена правительственная субсидія. Парижская опера получаетъ 520 тыс., Opéra Comique 56 тыс., германскіе такъ называемые «королевскіе» театры получаютъ: въ Берлинѣ 280 тыс., въ Штутгартѣ 240 тыс., въ Дрезденѣ 160 тыс., въ Карлсруэ и Веймарѣ по 100 тыс., въ Мюнхенѣ 80 тыс.; императорскій театръ въ Вѣнѣ получаетъ 12 тыс.; королевскій въ Копенгагенѣ — 100 тыс. и въ Стокгольмѣ — 60 тыс.; въ Италіи неаполитанскій Санъ-Карло имѣетъ 120 тыс.; театръ Аполло въ Римѣ—115 тыс.; ла-Скала въ Миланѣ—70 тыс.; Беллиніевскій театръ въ Па-

создались цѣлые штаты, почти половина сценъ закрылась и въ русской оперѣ запѣли разныя Медеи и Туроллы, много разъ разъяснялось, особенно нами въ «Новомъ Времени», а также гг. Аверкіевымъ и Танѣевымъ.

Уже первый годъ новыхъ порядковъ, какъ выше сказано, показалъ, что «поднятіе казенныхъ театровъ на подобающую высоту» выражалось въ не всегда удачныхъ мѣропріятіяхъ, которыя били по карману публики и въ концѣ концовъ приводили къ ухудшенію столичной сцены, не смотря на панегирики, расточавшіеся усердно въ разныхъ газетахъ нѣсколькими друзьями, увлеченными притворно или въ дѣйствительности громкимъ названіемъ «реформъ».

Въ «Голосѣ», въ которомъ любили помѣщать плоды своей музы чиновники разныхъ канцелярій, какой-то господинъ напечаталъ однажды подъ видомъ фельетона длиннѣйшее оправданіе всему, что дѣлалось въ театральномъ управленіи, и что вызывало критическія замѣчанія печати. Кто былъ авторъ панегирика—мы не знаемъ; можетъ быть онъ былъ изъ плеяды «реформаторовъ», можетъ быть это ему принадлежала богатая идея фойэ Большого театра помощью драпировокъ сдѣлать поразительно похожимъ на залу ресторана,—мы этого не вѣдаемъ, но убѣждены, что, какъ гоголевская слесарша, авторъ самъ себя высѣкъ собственными аргументами.

Въ одномъ, впрочемъ, мы согласны съ авторомъ, что казенные театры и театральная администрація несомнѣнно нуждались въ преобразованіяхъ. Это не значило, однако, что всякое измѣненіе, какъ бы оно сдѣлано ни было и хотя бы шло въ разрѣзъ съ интересами публики, послѣдняя должна одобрять и считать желанными «реформами». Авторъ панегирика былъ впрочемъ отчасти правъ, что сдѣланныя въ театрахъ измѣненія были продиктованы публикою и печатью, но не правъ, что публика оцѣнила блага новаго управленія, а если были недовольные, то это или родственники уволенныхъ театральныхъ чиновниковъ и капельдинеровъ, или же абоненты итальянской оперы, которые привыкли къ своимъ ложамъ въ Большомъ театрѣ, какъ животныя привыкаютъ къ стойламъ, и на которыхъ ничѣмъ, кромѣ приглашенія Мазини, угодить было нельзя.

По словамъ панегирика, «прежняя театральная администрація представляла изъ себя поголовное воровство, оно было еще тѣмъ опаснѣе, что стало наслѣдственнымъ». Благодаря этому по-

---

лермо 50 тыс.; королевскій въ Туринѣ 24 тыс.; Пергола во Флоренціи 160 тыс.; Карло Феличе въ Генуѣ 4 тыс.; парижскій Théâtre Français получаетъ 96 тыс., Odéon 28 тысячъ.

рядку, театры давали дефицитъ въ 160 — 200,000 руб. ежегодно. Изъ такого факта слѣдовало, кажется, что если бы воровъ уволить и взять честныхъ людей, то на полученное сбереженіе можно было сдѣлать необходимыя въ театрѣ улучшенія въ содержаніи артистовъ и служащихъ, и т. п. Это кажется такъ по простой человѣческой логикѣ, но не такъ смотрѣлъ авторъ панегирика. Онъ писалъ: воровъ мы прогнали, дефицитъ же достигъ свыше 1.400,000 руб., но «необходимо замѣтить, прибавлялъ онъ, что эта цифра представляетъ крайній возможный предѣлъ дефицита». Хорошее утѣшеніе! Да возможная ли вещь, чтобы изъ казны приплачивалось болѣе милліона рублей въ годъ на то, чтобы С.-Петербургъ имѣлъ нѣсколько театровъ для своего развлеченія? Весь бюджетъ столицы составляль тогда только 7 милліон. руб.; тутъ и полиція, и постройки, и больницы, и освѣщеніе, и пожарная часть, и многое другое, всѣмъ необходимое, а тутъ требовалось изъ казны $1^1/_2$ милл. рубл. только на удовольствіе, доставляемое нѣкоторой части столичнаго общества.

Мы поняли бы, если бы это былъ еще какой-то налогъ въ пользу нашей интеллигенціи съ цѣлью дать ей возможность на досугѣ наслаждаться сценою, а то вѣдь нѣтъ, и эту самую посѣщающую театры часть общества, такъ называемую «публику», обложили весьма тяжело. Съ перваго же сезона, какъ мы уже говорили, въ итальянской оперѣ цѣны были повышены, въ русскомъ театрѣ также, въ нѣмецкомъ театрѣ и балетѣ цѣны удвоены, во французскомъ удвоены и утроены. Остались цѣны безъ измѣненія только въ русской оперѣ, между тѣмъ если гдѣ было возможно повысить цѣны, то именно въ русской оперѣ, какъ въ виду возростающей любви публики къ этому роду зрѣлищъ, такъ и особенно вслѣдствіе значительнаго увеличенія расходовъ на русскую оперу по роскоши постановокъ.

«Правда, публика платитъ дорого, писалъ панегиристъ, но зато, вмѣсто трехъ скверныхъ русскихъ сценъ, имѣется теперь одна «образцовая», оркестръ русской оперы увеличенъ, итальянская и французская труппы прекрасныя, содержаніе артистовъ и служащихъ увеличено, обстановка пьесъ превосходная и дирекція не воруетъ (подлинное выраженіе) болѣе пьесъ и партитуръ...»

Почему сокращеніе трехъ русскихъ театровъ на одинъ должно увеличивать расходы, осталось для незнакомыхъ съ ариѳметикой панегириста темнымъ. Затѣмъ, «образцовою» наша русская труппа не сдѣлалась. Мало того, хотя два театра уничтожены, но русская труппа оставалась по прежнему тройною, если не четверною, и большинство артистовъ сидѣло

сложа руки, получая жалованья. Въ русской оперѣ оркестръ увеличился, но вѣдь это глухіе только могутъ удивляться, отчего есть недовольные даже тѣмъ, что увеличиваютъ число музыкантовъ. Подобные господа воображаютъ, что чѣмъ больше музыкантовъ, тѣмъ лучше: la mariée sera plus belle. Они не понимаютъ, что сила оркестра въ прямой связи съ размѣромъ залы, силою голосовъ исполнителей, даже съ нервами зрителей; шумъ, хотя бы и гармоничный, далеко не для всѣхъ пріятенъ. Въ русскую оперу также было приглашено тогда не мало ненужныхъ артистовъ, сидѣвшихъ безъ занятій.

Относительно увеличенія жалованья артистовъ и служащихъ надобно оговориться. Конечно, многіе получали скудное вознагражденіе, но нельзя при расходованіи казенныхъ денегъ руководиться однимп чувствами гуманности, не задаваясь и экономическими соображеніями. Танцовщицы, напримѣръ, получали отъ 400 до 1,200 р. Это не очень много, но вѣдь надобно вспомнить, что таково жалованье большинства офицеровъ и чиновниковъ, оно вдвое болѣе жалованья гувернантокъ и учительницъ. Танцовщица—молодая женщина, жила въ семьѣ, гдѣ мать, отецъ—буде таковой имѣлся—сестры, братья, всѣ что-нибудь зарабатывали и, складывая свои средства, жили скромно. Между тѣмъ 36-ти лѣтъ отъ роду, т. е. еще въ молодыхъ годахъ, жалованье танцовщицы обращается въ пенсію. Танцовщицамъ (кромѣ балеринъ) назначено было безъ малѣйшаго торга, по благоусмотрѣнію, жалованье отъ 600 до 4,500 руб. Это, конечно, порадовало танцовщицъ и ихъ поклонниковъ. Но что и при прежнихъ окладахъ можно было существовать, доказывало то обстоятельство, что въ театральное училище нельзя было попасть иначе, какъ по особой протекціи.

То же относится и до содержанія чиновниковъ. Очень худо, если, напримѣръ, прежній служащій, получая 300 руб. въ годъ, добывалъ еще себѣ 300 рублей. Но чѣмъ лучше, если вмѣсто этого птенца старой администраціи посадить новичка, который за свое незнаніе потребуетъ 3,000 рублей въ годъ. Мы не говоримъ уже объ учрежденіи должностей инспекторовъ портныхъ и цвѣтовъ, смотрителей красокъ, о командировкахъ, отдѣлкахъ квартиръ и др. непроизводительныхъ расходахъ.

Хорошая обстановка пьесъ, на которую указывалъ панегиристъ, доказывала только, что денегъ не жалѣли на костюмы, декораціи и обстановку, но искусство не въ томъ, чтобы истратить какъ можно болѣе денегъ, а въ томъ, чтобы на тѣ же деньги сдѣлать лучше прежняго. За желаніе платить болѣе гонорара русскимъ авторамъ всѣ похвалили дирекцію, равно какъ и за уступку требованіямъ Общества французскихъ драматиче-

скихъ писателей, хотя дирекція вовсе не обязана была платить за всѣ иностранныя пьесы и партитуры. Здѣсь никакого воровства не было и г. панегиристъ напрасно ссылался на литературную конвенцію. Онъ не читалъ «Правительственный Вѣстникъ», гдѣ прямо было разъяснено значеніе литературной конвенціи, нынѣ кстати и уничтоженной.

Къ числу заслугъ новаго театральнаго управленія, а также къ причинамъ крупнаго дефицита отнесенъ авторомъ панегирика—отказъ отъ субсидіи города, отъ налога съ частныхъ зрѣлищъ и отъ монополіи афишъ (скоро возстановленной). Дирекція теряла такимъ образомъ около 100,000 р. въ годъ. Мы, признаться, и здѣсь не видимъ никакой заслуги. Дирекція могла отказаться отъ этихъ вещей только подъ непремѣннымъ условіемъ сводить бюджетъ безъ дефицита.

А какая была справедливость брать изъ казеннаго сундука милліонъ, а въ то же время великодушно дѣлать пожертвованія въ пользу петербургскихъ балагановъ, гг. Гинцбурга и Картавова, магазиновъ, публикующихъ о привозѣ устрицъ, и т. п. Субсидія города Петербурга также въ тысячу разъ законнѣе, чѣмъ погашеніе театральнаго дефицита на казенныя средства. Хорошіе театры одно изъ удобствъ столичной жизни, и весьма естественно, если городъ понесетъ часть расходовъ по доставленію жителямъ этого рода удобства. Трудно постигнуть, почему содержаніе образцовой сцены менѣе касается столицы, чѣмъ, напримѣръ, содержаніе монументовъ въ садахъ.

V.

Каждый большой городъ имѣетъ свои развалины. Въ Парижѣ вамъ показываютъ развалины аббатства Клюни, въ Римѣ—Колизея, въ Тунисѣ — древняго Карѳагена. Кому-то пришла мысль устроить посреди Петербурга свои развалины древняго Карѳагена, для чего и послужило зданіе Большого театра. Послѣдній хотя былъ выстроенъ въ 1810 году и заново перестроенъ въ 1837 году, но по предсказанію непзвѣстныхъ спеціалистовъ долженъ былъ провалиться, хотя въ Европѣ множество зданій стоятъ сотни и тысячи лѣтъ и не проваливаются, да и въ Петербургѣ есть съ десятокъ домовъ, выстроенныхъ еще при Петрѣ Великомъ.

Большой театръ не провалился, провалился только вслѣдствіе противодѣйствія покойнаго Вышнеградскаго проектъ постройки вмѣсто него за семь милліоновъ рублей новаго театра на Царицыномъ лугу. Штукатурка, однако, съ заброшеннаго

театра осыпались, голуби на крышу его нанесли слой гуано и зданіе дѣйствительно стало подходить къ «древнему Карѳагену». Чтобы косвенно ускорить постройку новаго театра, Карѳагенъ уступили консерваторіи, но та колебалась принять подарокъ, такъ какъ ей негдѣ было взять милліоны рублей на перестройку. Консерваторія пробовала было для этого сдѣлать директоромъ Музыкальнаго Общества извѣстнаго мецената Базилевскаго, но онъ нашелъ замыселъ консерваторіи черезчуръ шитымъ бѣлыми нитками и не пожелалъ платить большія деньги за обученіе его на склонѣ лѣтъ віолончели.

Курьезно, однако, что прежде чѣмъ консерваторія приняла уступленное ей обширное зданіе, одинъ ремонтъ, страхованіе и мостовыя котораго превосходили доходы консерваторіи, являлись антрепренеры и предлагали отдать имъ на 6 лѣтъ Большой театръ подъ итальянскую оперу. По ихъ словамъ, за 15,000 рублей можно было привести его въ состояніе достаточное для продолженія представленій!

Сдѣланные опыты частной антрепризы итальянской оперы въ Петербургѣ повели, правда, до сихъ поръ лишь къ эксплоатаціи публики (безъ особой пользы, впрочемъ, для эксплоататоровъ); поэтому мы сомнѣваемся, чтобы отдача Большого театра въ частныя руки могла бы быть полезною. Но во всякомъ случаѣ маленькая цифра, заявленная для приведенія Большого театра въ приличное состояніе, показывала, что уничтоженіе этого прекраснаго зданія, этой одной изъ лучшихъ въ акустическомъ отношеніи театральныхъ залъ въ Европѣ, было сдѣлано не сообразно дѣйствительныхъ требованій безопасности, а съ заднею мыслью, доселѣ не разъясненною.

Иные увѣряли, что разрушеніе Большого театра дѣлается съ патріотическою цѣлью поддержать русскую оперу. Но русская опера въ такой поддержкѣ вовсе не нуждалась. Благодаря нѣсколькимъ талантливымъ пѣвцамъ и пѣвицамъ, особенно Лавровской, благодаря новой серіи композиторовъ и благодаря музыкальной критикѣ, русская опера стала любимымъ зрѣлищемъ большинства публики. Въ качественномъ же отношеніи русская опера въ послѣднее время не улучшилась и держалась исключительно на г. Фигнерѣ, колоссальный успѣхъ котораго относится скорѣе къ области психопатическихъ, нежели эстетическихъ явленій. Другою стороною новаго направленія въ русской оперѣ было новое водвореніе въ ней забытыхъ съ 30-хъ годовъ иностранцевъ—цѣлая серія «званыхъ вечеровъ съ итальянцами». Дирекціи показалось мало неудачныхъ дебютовъ г-жи Тролллы, мало того, что Татьяну въ «Онѣгинѣ», этотъ чисто русскій идеальный типъ женщины создала итальянка, г-жа Медея

Мей, хотя и переименованная въ Марью Ивановну, на три года хотѣли ангажировать въ русскую оперу нѣмецкаго посредственнаго тенора за непмѣніемъ, яко бы, русскихъ пѣвцовъ! Если такъ пошло бы далѣе, то мы увидали бы «Жизнь за Царя» въ слѣдующей *русской* обстановкѣ: Сусанинъ — г. Козелпіи изъ итальянцевъ, Антонида—г-жа Пумперникель изъ нѣмокъ, Ваня—г-жа Сметана изъ чешекъ и т. д. *).

Въ русскомъ театрѣ главная была забота: какъ устроить администрацію? Въ былые годы начальникъ репертуара и выбиралъ пьесы, и ставилъ ихъ на всѣхъ театрахъ. Лѣтъ тридцать тому назадъ учредили для выбора русскихъ пьесъ комитетъ изъ чиновниковъ; при общей реформѣ справедливо нашли, что подобный комитетъ недостаточно литературенъ. Комитетъ раздѣлили на два департамента и засѣдать назначили старыхъ поэтовъ, а чтобы имъ было не скучно все время играть на лирѣ, прибавили къ департаментамъ по актрисѣ. Почему-то, однако, и эта комбинація не понравилась, и театральный комитетъ сдѣлался скоро вновь чиновничьимъ, хотя и безъ того бюрократическій элементъ въ театральномъ управленіи увеличился настолько, что въ зданіи дирекціи, занимающемъ цѣлый кварталъ, не считая отдѣльныхъ домовъ, не хватало уже, не смотря на выселеніе всѣхъ артистовъ, помѣщеній подъ квартиры служащихъ.

Роль комитета, все-таки, второстепенная, важнѣе часть режиссерская; ею нѣсколько лѣтъ вѣдалъ г. Потѣхинъ, подготовившій себя къ режиссерству изданіемъ «Могилевскихъ Губернскихъ Вѣдомостей». Г. Потѣхинъ былъ уволенъ и завѣдывать русскимъ театромъ приглашенъ на-какихъ-то необычныхъ условіяхъ г. Медвѣдевъ, антрепренеръ одной изъ провинціальныхъ труппъ. Существовало мнѣніе, что казенная сцена есть храмъ вкуса, откуда лучи свѣта идутъ на провинцію. Но никому и въ голову не приходило ранѣе, что антреприза, имѣвшая цѣлью увеселять купцовъ на Нижегородской или Ирбитской ярмаркахъ, и есть тотъ идеалъ, къ которому должна стремиться наша Мельпомена.

Кромѣ ангажемента г. Медвѣдева, нынѣ замѣненнаго г. Карповымъ, русскую сцену, доходы которой стали едва ли не ниже тѣхъ, что были въ 70-хъ годахъ, думали поднять тѣмъ, что нѣкоторыя представленія стали даваться на Михайловскомъ театрѣ, къ которому-де привыкла аристократическая публика. Противъ

*) Въ русской оперѣ кромѣ Туроллы и Меден Мей дѣйствительно пѣли Мельба, Сандерсонъ, Ванъ-Дейкъ, Батистини, Таманьо, не считая братьевъ Решке, которые все-таки поляки и русскіе подданные.

увеличенія числа русскихъ спектаклей, значительно сокращенныхъ противъ 70-хъ годовъ, нельзя ничего возразить, но едва ли публику можно привлечь залою, а не репертуаромъ и хорошимъ составомъ труппы. Если ѣздятъ въ театры Малый и Панаевскій, то, конечно, не катакомбы Александринскаго театра были причиною невниманія къ своей сценѣ въ высшемъ обществѣ. Михайловскій театръ дѣйствительно сборовъ не дѣлаетъ, репертуаръ его—болѣе переводныя пьесы.

О балетѣ ниже будетъ сказано подробно. Если бы Цукки, чуть не силою навязанная театральному управленію, не поддержала въ теченіе трехъ лѣтъ интересъ къ хореграфическимъ зрѣлищамъ, то отъ балета бы теперь ничего не осталось; до такого упадка онъ былъ доведенъ. Исторія съ запоздавшими декораціями для «Спящей красавицы» и съ г. Папковымъ, внезапно уволеннымъ, показываютъ, что порядки, господствовавшіе въ балетѣ, мало измѣнились.

Во французскомъ театрѣ, о которомъ мы также еще поговоримъ подробно, удалось избавиться отъ внѣдрившагося туда губителя итальянской оперы въ Петербургѣ, г. Вицентини, но замѣнившій его г. Ланжалэ, третьестепенный водевильный комикъ, не подготовленъ, конечно, для руководства сценою, которая долгіе годы считалась у французовъ второю послѣ Comédie Française.

Нѣмецкій театръ закрытъ, хотя десятки лѣтъ онъ спокойно существовалъ, не представляя особой тягости для дирекціи. Были годы плохихъ сборовъ, были годы отличныхъ, но это общая участь всѣхъ театровъ, и дирекція, имѣя цѣлый циклъ театровъ, не смотря на измѣненіе вкуса публики, не смотря на моду, а иногда и просто на глупое увлеченіе тѣмъ или другимъ артистомъ, была застрахована отъ потерь: средній сборъ во всѣхъ кассахъ былъ приблизительно изъ года въ годъ одинаковъ.

Затѣмъ, какимъ бы глубокомысленнымъ финансистомъ ни быть, но смотрѣть на казенную образцовую сцену въ столицахъ какъ на источникъ прибылей — совершенно неосновательно. Театръ требуетъ со стороны правительства пожертвованій, какъ требуютъ его другія отрасли искусства.

Въ этомъ отношеніи нельзя поэтому одобрить и того, что творилось въ Москвѣ. Затрачивая въ Петербургѣ на администрацію и роскошныя постановки большія деньги, театральное управленіе старалось сдѣлать сбереженіе на Москвѣ. Грязь и безпорядокъ въ московскихъ театрахъ были невозможные. Если бы какая частная сцена допустила то, что тамъ дѣлалось, полиція немедленно закрыла бы театръ. По словамъ г. Танѣева,

за неимѣніемъ мѣста для склада декорацій и средства перевозить ихъ, декораціи складывались за кулисами и тамъ артистамъ приходилось не ходить, а лазить. Если бы, чего Боже избави, московскій Большой театръ загорѣлся (послѣдній разъ сгорѣлъ онъ сорокъ лѣтъ назадъ), то это могло быть причиною ужасной катастрофы. Оба управленія московскихъ театровъ, номинально подчиненныхъ Петербургу, а въ дѣйствительности безконтрольно управляемыхъ мѣстными чиновниками, по своей прежней службѣ съ театральнымъ дѣломъ мало знакомыми, мы еще поговоримъ.

Таково было состояніе нашей сцены. Невольно напрашивался вопросъ: что же слѣдовало дѣлать и какія мѣры рекомендовать? Одна маленькая марсельская газета сообщала какъ-то, что г. Рауль Гинсбургъ хлопоталъ о полученіи мѣста директора театровъ! Это нелѣпое извѣстіе у тѣхъ, кто знаетъ наше административное устройство, возбудило только улыбку. Мы не знаемъ, сдѣлалъ ли бы что-нибудь г. Гинсбургъ въ казенныхъ театрахъ, но совершенно убѣждены, что если бы инымъ театральнымъ реформаторамъ поручили завѣдываніе «Аркадіей», то и она скоро представляла бы изъ себя остатки древняго Кароагена.

VI.

Рядъ сезоновъ не улучшалъ качество нашихъ театровъ, и «реформы» какъ будто задались цѣлью сдѣлать театры по возможности менѣе доступными массѣ публики. Они стали не по карману, напримѣръ, военнымъ и потребовалась особая льгота о выдачѣ билетовъ офицерамъ за половинную цѣну, сопряженная съ исполненіемъ разныхъ сложныхъ формальностей. И для остальной публики театръ угрожалъ сдѣлаться привилегіей, доступной лишь для небольшого кружка.

Эта дороговизна театра тѣмъ была замѣчательнѣе, что нисколько не соотвѣтствовала улучшенію достоинства предлагаемыхъ зрѣлищъ. Иностранцы стали занимать при театрѣ обязанности капельмейстеровъ, режиссеровъ, точно мы возвращались ко временамъ Анны Іоанновны. Многіе артисты никогда не видѣли своего начальства. Явленіе заграницею непонятное. Для конкуренціи съ Бергамаско была заведена казенная фотографія. Московскіе театры не имѣли особаго директора; ими завѣдывали изъ Петербурга; въ виду этого жалованье директору увеличили, а управляющаго конторою переименовали въ управляющаго театрами. Начальникъ монтировочной части переименованъ въ за-

вѣдывающаго и ему положено четыре помощника, и т. д. По этому случаю нельзя не вспомнить, что во время оно П. С. Ѳедоровъ завѣдывалъ театральнымъ училищемъ, занимая вмѣстѣ съ тѣмъ обязанность начальника репертуарной части въ шести труппахъ, тогда какъ теперь почти во всѣхъ театрахъ заведены еще особые начальники репертуара, изъ которыхъ нѣкоторые получали болѣе 10,000 руб. въ годъ жалованья.

Замѣчательнымъ проявленіемъ «реформаторской» дѣятельности по части театровъ была организація пресловутой конторы записей. Даже скромнѣйшій и дипломатичнѣйшій «Journal de St.-Pétersbourg» возмутился созданіемъ этого учрежденія, выдуманнаго, по мнѣнію газеты, для стѣсненія публики. «Journal de St.-Pétersbourg» наивно удивлялся, почему вмѣсто конторы не назначили просто прибавки къ цѣнамъ билетовъ, если послѣдніе брать ранѣе въ кассѣ; это не требовало бы, говоритъ онъ, лишнихъ служащихъ. Но тутъ-то и видна наивность газеты. Какая же это была бы «реформа», если бы не требовалось учреждать новыхъ чиновниковъ и чиновницъ, да надъ ними смотрителей и контролеровъ.

Чиновницы эти, погулявъ за лѣто, получая исправно жалованье, и освѣжившись къ осени, придумали себѣ слѣдующую забаву. Четыре раза въ день въ лотерею разыгрывались письма публики, полученныя въ конторѣ записей. Сооружалась какая-то громадная копилка, туда складывались письма, затѣмъ копилку трясли и, наконецъ, вытаскивали счастливые билеты. Занятіе, очень напоминавшее игру въ лото нашихъ бабушекъ, но тѣ, по крайней мѣрѣ, занимались имъ даромъ, или на свои деньги, здѣсь же игравшимъ, или, вѣрнѣе, игравшимся, казна выдавала жалованье *).

За первое десятилѣтіе реформъ, произведенныхъ съ 1881 года, г. Танѣевъ въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» напечаталъ вкратцѣ сводъ всего, что было сдѣлано.

Всѣ прежнія лица театральной администраціи поголовно замѣнены новыми въ обѣихъ столицахъ; нѣсколько разъ измѣнялись штаты конторъ и служащихъ и жалованье ихъ значительно увеличено; прекращены дѣйствія двухъ театровъ (Малый и Большой въ Петербургѣ); сокращено число труппъ императорскихъ театровъ и вмѣсто 10 оставлено 7. Увеличенъ составъ русскихъ драматическихъ труппъ (въ Петербургѣ почти вдвое); увеличено содержаніе артистовъ и гонораръ авторовъ; заведены

*) До учрежденія конторы была сдѣлана еще болѣе удивительная попытка: билеты въ разные ярусы ложъ и ряды креселъ продавались въ разные часы! Можно вообразить себѣ путаницу. Этотъ порядокъ не просуществовалъ и нѣсколькихъ дней.

большія затраты на постановки оперъ и балетовъ, но безъ улучшенія машинной части; учреждены магазины для сохраненія заготовленныхъ матеріаловъ по монтировочной части, не оказавшіе, впрочемъ, желаемыхъ услугъ. Вновь выстроено (въ Петербургѣ) нѣсколько зданій для надобностей дирекціи. Заново передѣлано и приведено въ роскошное состояніе помѣщеніе петербургской театральной конторы; заведена обширная библіотека; приведены въ порядокъ архивныя дѣла; прекращены дѣйствія театрально-литературнаго комитета; «Положеніе» для театровъ 1827 г. замѣнено новымъ положеніемъ и правилами, которыя на практикѣ оказались неудобными и въ послѣднее время почти не примѣнялись. Сверхъ того произведены нѣкоторыя измѣненія въ системѣ управленія собственно сценами, приведшія, однако, къ результатамъ отрицательнымъ. Учреждены: при театральныхъ школахъ драматическіе классы, а при петербургскихъ театрахъ центральная касса. Расходы по театрамъ увеличились почти вдвое; доходы дирекціи по годамъ не отличались размѣрами отъ прежнихъ лѣтъ, но убытки за весь періодъ не прекращались.

«Московскія Вѣдомости» сообщали, будто бы дефицитъ въ театральной дирекціи, достигшій полтора милліона рублей, увеличился, вслѣдствіе приглашенія иностранныхъ пѣвцовъ и балеринъ, на сто тысячъ рублей, но это объясненіе не выдерживаетъ критики.

Г. Фигнеръ и г-жа Медея Мей были приглашены за 40,000 рублей, иностранныя балерины: Бессоне, Цукки и Корнальба обошлись дирекціи въ 20 тысячъ рублей. Итакъ, если бы всѣ эти «знатные иностранцы» не увеличили сбора ни на одну копѣйку, то дефицитъ долженъ былъ возрости только на 60 тысячъ, а не на 100 тысячъ рублей. Въ дѣйствительности же извѣстно, что г. Фигнеръ давалъ исключительно полные сборы, значитъ принесъ дирекціи барыши, а не убытки; не въ убыткѣ осталась она и отъ итальянскихъ балеринъ. Очевидно, что причину громаднаго ежегоднаго дефицита, который въ десять разъ болѣе дефицита при баронѣ Кистерѣ, хотя въ то время имѣлась отличная итальянская опера, надобно искать не въ приглашеніи артистовъ, помимо ихъ артистическаго значенія, увеличившихъ еще сборы, а въ другихъ статьяхъ. Главная причина, конечно, въ сложности дѣла, которое требуетъ необыкновеннаго умѣнья вести его.

ГЛАВА V.

Монополія и свобода театровъ.

Театральный дефицитъ зависѣлъ еще не только отъ тароватаго управленія, но и отъ упраздненія бывшей монополіи дирекціи. Противъ этой монополіи давно ратовало наше общественное мнѣніе. Какъ извѣстно, свобода театровъ для провинцій всегда существовала, но для столицъ она давалась постепенно въ очень перѣшительной формѣ и только съ 1881 года частные театры окончательно были разрѣшены.

Интересны въ этомъ отношеніи разсужденія бывшаго министра двора, графа В. О. Адлерберга, въ концѣ 50-хъ годовъ. «Относительно дарованія частной предпріимчивости полной свободы заводить въ столицѣ національные театры всякаго рода и для всѣхъ сословій,—писалъ покойный графъ,—обязываюсь замѣтить слѣдующее. Указомъ императрицы Екатериною II 1783 г. даровано это право, однако только два лица открыли частные театры въ Москвѣ. Никто другой этимъ правомъ не воспользовался, и эти два лица кончили банкротствомъ, что доказываетъ, что въ Россіи любовь къ драматическому искусству не была развита и не сильно развилась, и что до сихъ поръ только императорскіе театры и театральная школа имѣли вліяніе на установленіе и развитіе (хотя слабое и не изящное ни во вкусѣ, ни въ направленіи) сценической литературы и на формированіе артистовъ. Не спорю, что соревнованіе между нѣсколькими театрами, желаніе поступить на сцену императорскую могутъ поощрить и писателей, и артистовъ, могутъ усовершенствовать произведенія первыхъ и дарованія послѣднихъ. но вопросъ не въ этомъ, а въ томъ: время ли теперь даровать свободу и принесетъ ли она ту пользу, которую желаютъ извлечь?»

Графъ В. О. Адлербергъ на это отвѣчаетъ рѣшительно — нѣтъ. «Нынѣ въ особенности,—говоритъ онъ,—у насъ литература, не чисто литература, стремящаяся къ усовершенствованію вкуса, языка, къ исправленію нравовъ, къ утвержденію порядка, законовъ, нравственности, вѣры,—она единственно политическая и направленная путемъ косвеннымъ къ ниспроверженію существующаго законнаго порядка. Уже въ царствованіе блаженныя памяти императора Николая Павловича она взяла это пагубное направленіе, которое хотя постепенно и осторожно, но постоянно и послѣдовательно развивалось, ускользнуло отъ взгляда тогдашней строгой цензуры и успѣло установить въ обществѣ сильное мнѣніе, противное правительству. Въ этомъ направленіи, въ этомъ духѣ пишутся не только журналы, но и повѣсти, романы и театральныя пьесы; все клонится къ тому, чтобы возбудить общественное мнѣніе, противное правительственнымъ лицамъ, распоряженіямъ и установленіямъ, посредствомъ чего намѣреваются идти и далѣе».

«Частные театры, которые за 75 лѣтъ тому назадъ не учредились, теперь», по словамъ графа, «учредятся во множествѣ, какъ средство политической пропаганды, ибо въ нихъ желающіе переворота найдутъ вѣрное средство дѣйствовать на всѣ сословія сильно и скоро, а паче на простой народъ, въ такой степени важный для него теперь. Напрасно думаютъ, что правительство обрѣтетъ этими театрами способъ нравственно образовать простой народъ, указывая, въ какомъ направленіи и духѣ должны быть писаны пьесы для сихъ театровъ. Правительство даже при самомъ началѣ не было въ состояніи оградить его отъ сочиненій, совершенно противныхъ, если не въ цѣломъ, то въ частныхъ выходкахъ, изъ которыхъ одной можетъ быть достаточно для опроверженія всего писаннаго въ его духѣ. Никакая цензура, никакая полицейская мѣра отъ этого не оградитъ...»

Частныя сцены теперь учредились; по части банкротства онѣ, правда, не многимъ ушли отъ временъ Екатерининскихъ предпринимателей, но ужъ въ политической пропагандѣ ихъ заподозрить невозможно. Въ этомъ случаѣ предсказанія графа Адлерберга не оправдались; но послѣдній вѣрно оцѣнилъ, что для искусства отъ упраздненія монополіи пользы будетъ очень мало. Частная антреприза сдѣлалась у насъ средствомъ для распространенія оперетки и сценическаго разврата, она понизила и опошлила и безъ того невысокій вкусъ публики. Въ этомъ случаѣ театральные реформаторы 80-хъ годовъ были менѣе прощательны, чѣмъ администраторы 60-хъ годовъ.

Нашъ, хотя и короткій опытъ это вполнѣ доказываетъ: мы

не видѣли пока ни одной серьезной попытки создать въ Петербургѣ русскій театръ, который, если и не конкуррировалъ бы съ Александринкой, то по крайней мѣрѣ служилъ бы подспорьемъ для казенной сцены. Исключеніе составляетъ попытка г. Суворина, не задающагося никакими коммерческими соображеніями и не останавливаются передъ убытками. Устройство серьезнаго театра дѣло не легкое, потому что, кромѣ солиднаго капитала, затрачиваемаго безъ спекулятивной цѣли, здѣсь требуется особое умѣніе въ составленіи труппы и являются громадныя затрудненія въ пріобрѣтеніи собственнаго репертуара. Какъ бы репортеры ни расписывали красоты частной сцены, она скоро обанкротится, когда публика смекнетъ, что ее стараются провести.

Зная это, наши доморощенные Монтиньи и Коненги изъ отставныхъ половыхъ не ухищрялись созданіемъ русской сцены, а прямо брались за оперетку и другіе легкіе жанры. Такого рода товаръ всегда находитъ себѣ покупателей, а при неумѣломъ управленіи казенными театрами число покупателей должно еще было увеличиться. Опереточные театры, если не удержатся, то потому развѣ, что это жанръ случайный: остроумные либретисты и мелодическіе композиторы вымираютъ, репертуаръ талантливыхъ оперетокъ очень не великъ, а публикѣ должны, рано или поздно, надоѣсть одни и тѣ же дурачества, даже подъ музыку.

Кромѣ оперетки, отъ свободы театровъ повезло одно время въ Петербургѣ польскому театру. Какъ былъ періодъ большого увлеченія греческими кухмистерскими, такъ въ короткій промежутокъ въ Петербургѣ перебывало три драматическихъ польскихъ труппы, одна опереточная и три балетныя. Откуда такая благодать для Петербурга — понять трудно. Что здѣшняя польская колонія, знающая отлично русскій и французскій языки, мало нуждалась въ собственномъ театрѣ, доказывалось тѣмъ обстоятельствомъ, что польскій театръ плохо посѣщался, хотя репортеры изъ кожи лѣзли, расхваливая своихъ артистовъ и упрекая польскую колонію въ постыдномъ равнодушіи. Еще менѣе нуждалась въ польскомъ театрѣ русская публика. Хотя польскіе актеры, особенно мужчины, играли недурно, но репертуаръ польскаго театра таковъ, что интереса представлять не можетъ, исключая случайнаго интереса, какъ это, моль, по-польски говорятъ на сценѣ. Пьесы съ тенденціей, буде таковыя имѣются, не попадали на нашу сцену, своего Фредро только поляки могутъ принимать за Мольера, а ихъ новѣйшіе авторы рисуютъ бытъ, который въ нашемъ обществѣ, взволнованномъ и проникнутомъ соціальными идеями, кажется чѣмъ-то

старосвѣтскимъ и дореформеннымъ. Наконецъ, главное основаніе польскаго театра, какъ и другихъ сценъ, составлять французскій репертуаръ, а въ Петербургѣ тѣ же пьесы можно удобнѣе видѣть на французскомъ языкѣ или въ русской передѣлкѣ. По всѣмъ этимъ соображеніямъ, польскій театръ въ Петербургѣ былъ явленіемъ совершенно неразумнымъ, не имѣвшимъ никакого прочнаго задатка на успѣхъ. Польскія труппы просуществовали недолго. То, что сказано о польскомъ театрѣ, относится и до минутнаго увлеченія у насъ малороссійскимъ театромъ.

Мы глубоко убѣждены, что отъ полной свободы театровъ въ будущемъ можно ожидать только поощренія разврата. Если правительство регламентируетъ аптеки, то еще съ большимъ правомъ оно должно регламентировать театры: послѣдніе въ состояніи отравить публику почище всѣхъ аптекъ въ сложности. Дозволяя безграничную свободу сценическихъ представленій, мы создадимъ только массу балагановъ и отдѣльныхъ псевдо-знаменитостей, но не образуемъ ни одной серьезной труппы. «Цензура нравовъ» безусловно необходима для всякаго рода публичныхъ представленій и безъ нея не обходится ни одно самое свободное государство въ мірѣ. Строгость идетъ даже въ этомъ случаѣ обратно пропорціонально прочнымъ «вольностямъ». Такъ, въ Англіи ни одинъ театръ не поставитъ у себя тѣхъ скабрезныхъ комедій Уичерли и Конгрива, которыя свободно игрались въ семнадцатомъ столѣтіи.

Въ 1888 г. во Франціи возбуждался вопросъ объ отмѣнѣ, экономіи ради, цензуры для драматическихъ произведеній, возникающій тамъ періодически и до сихъ поръ всегда разрѣшаемый отрицательно. «Figaro» пожелалъ выслушать мнѣнія по этому вопросу нѣкоторыхъ корифеевъ французской драматической литературы—лицъ, которыхъ интересы наиболѣе связаны съ существованіемъ театра. А. Дюма, Ренанъ, Зола, Додэ, Э. Ожье написали свои мнѣнія, и замѣчательно, что всѣ, кромѣ Зола, склонялись къ необходимости сохраненія цензуры. Мнѣніе Зола о томъ, что торговля зрѣлищами то же самое, что торговля свѣчами, не болѣе какъ остроумный парадоксъ. И торговлѣ свѣчами и саломъ вовсе не предоставлено полной свободы, торговая полиція слѣдитъ и за этимъ промысломъ и преслѣдуетъ фальсификаціи. Если бы, какъ справедливо указалъ Ренанъ, театръ оставался удѣломъ образованнаго кружка, какимъ былъ сто лѣтъ назадъ, то само собою никакой цензуры давно бы не слѣдовало имѣть, но театръ демократизируется; на одинъ театръ съ эстетическими задачами приходится теперь десять театровъ и кафе-шантановъ, преслѣдующихъ исключительно меркантильныя цѣли;

для этого рода зрѣлищъ одного внѣшняго полицейскаго надзора за порядкомъ недостаточно. Никакое государство, устанавливающее наказаніе за развратъ, не должно терпѣть публичной проповѣди послѣдняго на сценѣ, хотя бы и въ замаскированной формѣ.

Вообще весьма заблуждаются тѣ, которые въ свободѣ видятъ средство поднять въ Россіи сцену. Свобода, конечно, увеличитъ число мѣстъ зрѣлищъ и развлеченій, но такъ какъ инстинкты и вкусы массы публики грубы и антиэстетичны, то удовлетвореніе этихъ инстинктовъ составитъ важнѣйшую задачу частной антрепризы, для которой хорошій дивидендъ поважнѣе всякихъ эстетикъ. Въ подтвержденіе справедливости этого воззрѣнія можно привести и примѣръ Парижа, гдѣ за двадцать лѣтъ свободы театровъ не создалось ни одной серьезной новой сцены, а, наоборотъ, уничтожилась итальянская опера, составлявшая любимое развлеченіе лучшей части парижскаго общества. Выиграли же безчисленные мелкіе кафе-шантаны, соперничающіе своею дѣятельностью съ публичными домами.

* * *

Приводимъ, въ извлеченіи, полученные «Figaro» по поводу театральной цензуры отвѣты, наиболѣе характерные:

Эмиль Зола. Свѣчные фабриканты пользуются ли правомъ свободной продажи своихъ произведеній кому и какъ имъ угодно? Вмѣшивается ли правительство въ ихъ торговыя операціи? Приходило ли кому-либо на мысль провѣрять качество сала и контролировать выдѣлку фитилей? Театральный антрепренеръ—тотъ же торговецъ: онъ продаетъ публикѣ театральныя представленія; мы, драматическіе писатели, поставляемъ ему для нихъ товаръ на полной нашей отвѣтственности. Предоставьте намъ свободу самимъ распутывать наши дѣла. Если во время представленія произойдутъ безпорядки—пусть полиція закрываетъ театръ. Безусловная свобода театральныхъ представленій ни разу еще не была испытана во всей полнотѣ. Попробуйте сперва ее допустить, и только впослѣдствіи регламентируйте и узаконяйте, если понадобится; но, еще разъ спрашиваю, отчего не позволить намъ попробовать полетать на собственныхъ крыльяхъ?..

А. Дюма. Драматическая цензура необходима такъ же, какъ врачебно-полицейскій надзоръ. Причина этому проста до глупости: цензура упразднена; постановка пьесъ находится внѣ всякаго контроля; актрисы станутъ появляться на сценѣ безъ всякихъ одеждъ, Зола получитъ право заставить свою Мукетту показать публикѣ то, что эта дѣвица показываетъ въ его романѣ «Germinal». Само собою разумѣется, на сцену тотчасъ полетятъ палки, трости, бинокли, полиція прикажетъ спустить занавѣсъ и—закроетъ театръ. Вотъ вамъ и вся выгода! Замѣнить цензуру полицейскими правилами—значило бы приравнять театры къ публичнымъ домамъ. Какъ въ этихъ послѣднихъ продаютъ любовь, такъ и въ театрахъ станутъ продавать всякую всячину подъ именемъ драматическаго искусства. Писатели, заявляющіе, что съ отмѣною цензуры они будутъ творить въ интересахъ чистаго искусства — лгали: пьесы пишутся исключительно для того, чтобы наживать деньгу...

Эрнестъ Ренанъ. Я признаю практическую необходимость цензуры. Безусловную свободу для мысли я допускаю только въ книгѣ, потому что она распространяется въ средѣ менѣе обширной и болѣе просвѣщенной, нежели театральная публика. Драматическое искусство, какъ оно практикуется донынѣ,—низшій и притомъ грубѣйшій отдѣлъ литературы. Это забава для народа, по происхожденію и существу своему рыночная... Конечно, сцена можетъ явиться полезнымъ элементомъ въ народномъ просвѣщеніи, отличнымъ орудіемъ популяризаціи. Но не слѣдуетъ забывать, что и просвѣщеніе народа должно имѣть свои границы: народу нельзя всего говорить. Извѣстныя идеи навсегда должны оставаться достояніемъ лишь избранныхъ умовъ, для нихъ всякая свобода невредна, даже зло хорошо, ибо они съумѣютъ и изъ него извлечь полезное указаніе. Но театръ—это рынокъ, это харчевня, въ которую всякій имѣетъ право свободнаго входа. Мы всѣ признательны лицамъ, надзирающимъ за доброкачественностью съѣстныхъ припасовъ. Принужденные покупать на рынкѣ грибы, мы очень довольны, зная напередъ, что вредные отдѣлены отъ съѣдобныхъ. Почтенный обыватель, отправляясь въ театръ съ женою и дочерью повеселиться и развлечься и уплачивая за это деньги впередъ, въ правѣ требовать гарантіи, что ему поднесутъ тамъ здоровую пищу... Конечно, если бы существовалъ особый театръ только для избранныхъ, для аристократіи, умственной, разумѣется—цензура была бы безполезна. Но вѣдь это неосуществимая мечта!

Эмиль Ожье. Въ вопросѣ о цензурѣ существуетъ столько же *за*, сколько и *противъ*. Когда я писалъ пьесы—я находилъ это учрежденіе отвратительнымъ, когда же пересталъ писать — признаю его попечительнымъ и охранительнымъ. Оба эти мнѣнія, конечно, крайности. Выбирайте среднее между ними. Идеальная цензура — это сама публика; къ сожалѣнію, она все болѣе становится индиферентною.

Альфонсъ Додэ. Въ принципѣ я не только допускаю цензуру, но нахожу ее полезною такъ же, какъ полезенъ жандармъ. Это не мѣшаетъ мнѣ пожелать отъ него избавиться въ тотъ день, когда онъ вздумаетъ меня притѣснять. Отсюда не слѣдуетъ, что жандармы должны быть упразднены, ибо во что превратились бы тогда большія дороги? Есть высокообразованные люди, требующіе безусловной свободы для искусства, которые полагаютъ, что для здороваго ума дѣйствительно художественное произведеніе не можетъ быть безнравственнымъ. Я не раздѣляю этого мнѣнія. Никому не придетъ въ голову показывать молодой дѣвушкѣ нѣкоторыхъ произведеній въ секретномъ отдѣленіи неаполитанскаго музея, не взирая на высокую ихъ художественность. Извѣстныя ограниченія необходимы; полагаю, что назначеніе цензуры—ихъ указывать.

ГЛАВА VI.

Изъ ложи на бенефисѣ г-жи Савиной.

(«Дашишевъ» въ русскомъ переводѣ).

Бенефисъ г-жи Савиной всегда нѣкоего рода событіе. Прежде никакъ не могли найти для него въ Петербургѣ достаточнаго по величинѣ помѣщенія и злые языки увѣряли даже какъ-то, будто наша неувядаемая премьерша проспла уступить ей Невскую лавру. На этотъ разъ она ограничилась катакомбами Александринскаго театра, но билеты изъ кассы взяла домой и цѣны назначила «божескія», только втрое противъ тарифа. Зато эта цѣна и процѣдила публику Александринскаго театра. Если бы не сквозной вѣтеръ и скверный запахъ изъ коридоровъ, можно было бы вообразить себя въ итальянской оперѣ, и даже знаменитый профессоръ эстетики—Пьеръ Бобо возсѣдалъ скромно—по александринской орѳографіи—«вместахъ за креслами», составляя pendant къ пріютившимся тамъ же хорошенькимъ балетнымъ корифейкамъ.

Кресла и ложи были въ рукахъ всѣмъ извѣстныхъ посѣтителей первыхъ представленій оперы и французскаго театра. Всѣ мѣста были заняты вилотную и сторожа театра потирали руки, что имъ можно будетъ недѣли двѣ не стирать пыли; ее акуратно унесла съ собою публика, ибо къ концу вечера всѣ бѣлыя платья стали черными, а черныя бѣлыми. Но это мелочь, видъ же биткомъ набитаго театра производитъ всегда то же пріятное впечатлѣніе, какъ видъ туго набитаго кошелька, или корсета, полнаго тѣхъ прелестей, которыя дамы всѣхъ вѣковъ и народовъ такъ не тщательно скрываютъ отъ скромныхъ взоровъ мужчинъ.

Не будемъ, однако, долго останавливаться на чужихъ плечахъ и окинемъ скромнымъ окомъ залу. Въ толпѣ зрителей

замѣчалось изобиліе дипломатовъ «активныхъ» и «пассивныхъ», привлеченныхъ, вѣроятно, именемъ одного изъ авторовъ, когда-то подвизавшагося на этомъ скользкомъ поприщѣ и прославленнаго вѣнскими карикатурными журналами. Затѣмъ было не мало французскихъ артистовъ и артистокъ, ни слова не понимавшихъ по-русски. «C'est si bête, mais si intéressant», думали они, глядя на сцены псевдо-русской жизни, измышленныя Дюма-фисомъ. Затѣмъ—обычная публика игроковъ, артистокъ, ихъ содержателей, банкировъ, ихъ содержанокъ, жидовъ, бросающихъ страстные взоры на быстро воспламеняющихся дамъ, дамъ «стрѣлявшихъ» въ жидовъ за непмѣніемъ военныхъ, которыхъ въ нашихъ театрахъ всегда очень мало. Прошли, видно, времена, когда, по стихамъ Некрасова, нашъ гвардейскій офицеръ «всему предпочиталъ театръ Александринскій».

Литераторовъ замѣтно было по разнымъ угламъ достаточно, хотя пресса вообще мало представлена у насъ на первыхъ представленіяхъ, не такъ какъ въ Парижѣ, гдѣ первыя представленія только и видятъ, что представители печати, да друзья антрепенеровъ и тѣ дамы полусвѣта, которыя готовы за все платить сумасшедшія деньги изъ чужихъ кармановъ. Одна редакція «Figaro» занимаетъ тамъ 23 даровыхъ мѣста на каждомъ первомъ представленіи. Зато и нѣтъ теперь въ Парижѣ пьесы, которая, судя по отзыву газетъ, не имѣла бы на первомъ представленіи «небывалаго» успѣха.

У насъ нравы еще прежніе. Тайное удовольствіе горѣло на лицахъ пишущей братіи, ибо нѣтъ выше наслажденія для литератора, какъ полный провалъ сотоварища. Недаромъ и говорятъ, что самые злые критики бываютъ тѣ, кому въ молодости приходится много хвалить другихъ по обязанности. А провалъ предвидѣлся заранѣе, ибо авторы имѣли неосторожность напечатать свою «Анюту» ранѣе представленія въ «Новп». Не помогла и сыгранная передъ поднятіемъ занавѣса «Марсельеза», вѣроятно, съ цѣлью ослабить тягостное впечатлѣніе отъ послѣдующихъ картинъ крѣпостного права.

Въ первомъ дѣйствіи публику думали поразить выводомъ на сцену живой собаки. Въ Парижѣ, говорятъ, собака производила эффектъ. «Oh que les femmes russes aiment les chiens!»—восклицали французы. У насъ выходъ собаки никого не удивилъ и дебютъ пса ограничился только тѣмъ, что кто-то прошипѣлъ:

— Это видно также пансіонеръ дирекціи. Любопытно, во сколько обойдется его содержаніе по «новому штату».

Въ Парижѣ имѣлъ еще успѣхъ обрядъ вѣнчанія, гдѣ публика лицезрѣла un vrai pope russe. У насъ эта сцена показалась жалкой пародіей брака въ «Лучіи». Авторы, вѣроятно,

отъ Дюма-фиса слышали, что брачный обыскъ подписываютъ женихъ и невѣста.

Г-жа Жулева въ этомъ дѣйствіи одѣлась въ атласное платье, покрытое кружевами и съ такимъ тюпуромъ, что едва двигалась между стульями. Мыслимое ли дѣло помѣщицѣ крѣпостной эпохи одѣться у себя дома такимъ образомъ! Разрядившись въ фижмы, г-жа Жулева и заговорила неестественнымъ голосомъ, такъ какъ извѣстно изъ книги «О женщинахъ» Вопросительнаго знака, что не только покрой туалета, но даже цвѣтъ его вліяетъ на душевное настроеніе каждой женщины.

Второе дѣйствіе—балъ поставленъ очень жидко. Можно бы настроить фортепіано, на которомъ играли за кулисами: оно издавало фальшивые звуки, соотвѣтствовавшіе, впрочемъ, всему содержанію пьесы. Бальный туалетъ г-жи Абариновой 2-й имѣлъ огромный успѣхъ.

— «Это навѣрное сшила Апахидзе», замѣтила одна спеціалистка, въ особенности одобрявшая отдѣлку тюлемъ на спинѣ корсажа. Тутъ дѣйствительно требуется спеціальный глазъ, ибо при нынѣшнемъ способѣ декольтироваться остается на спинѣ такъ мало матеріи для обсужденія. Очень милъ туалетъ г-жи Абариновой 2-й и въ послѣднемъ дѣйствіи, только высокую шляпку она напрасно надѣла на затылокъ, когда слѣдовало надѣть ее на лобъ.

Разставаясь съ женскими туалетами, замѣтимъ еще, что г-жа Савина во всѣхъ актахъ одѣлась чрезвычайно просто, соотвѣтственно своему положенію въ пьесѣ. Это вынужденное безвкусіе очень тягостно для молодой и красивой артистки. Нѣкоторый реваншъ взяла г-жа Савина въ шедшихъ въ заключеніи спектакля сценахъ Тургенева, гдѣ имѣла прическу, чрезвычайно кокетливую и шедшую ей къ лицу. О, если бы наши драматурги обладали искусствомъ александринскихъ парикмахеровъ!

Что сказать о мужскихъ костюмахъ? Г. Сазонову дирекція, не жалѣя казенныхъ денегъ, сшила высокіе сапоги на такихъ толстыхъ американскихъ подошвахъ, какъ будто бы ему и впрямь приходилось ходить по болотамъ, по тѣмъ, вѣроятно, «театральнымъ болотамъ», которыя описаны въ извѣстномъ романѣ. Г. Давыдовъ, игравшій дипломата, если и походилъ на такового, то развѣ на дипломата третьей республики, ибо загримировался продавцомъ бордосскихъ винъ. Панталоны г. Каширина изъ бѣлостокскаго трико никакъ не могутъ почесться верхомъ элегантности. Даже г. Петина—этотъ идолъ дѣвицъ средней руки, посѣщающихъ Александринскій театръ, которыя и не отзываются о немъ иначе какъ душка-Петина, былъ неудовлетворителенъ, совсѣмъ не умѣя носить военное

платье. Онъ былъ неловокъ въ немъ даже когда въ третьемъ дѣйствіи, сбрасывая шинель, принялъ позу Барклая де-Толли на монументѣ на Казанской площади. Хорошъ тоже гусаръ, который, имѣя саблю у бока, кидается убить человѣка съ полѣномъ въ рукахъ!

Четвертое дѣйствіе не вывезло, хотя на него болѣе всего разсчитывали. Ни перенесеніе Волги въ Тамбовскую губернію, ни появленіе сантиментальнаго доѣзжачаго послушникомъ съ пистолетомъ въ рукѣ, ни тріо изъ «Роберта Дьявола», исполненное безъ музыки, ни финальное пожеланіе Россіи избавиться отъ нигилистовъ эффекта не произвели, и на лицѣ зрителей при паденіи занавѣса изобразилось не то недоумѣніе, не то какъ будто бы ихъ три часа кормили сѣномъ.

Въ Александринкѣ въ обычаѣ, когда по окончаніи новой пьесы раза два вызваны артисты, требовать автора. Худа ли, хороша ли пьеса, все равно. Большинству хочется посмотрѣть, какая такая у автора наружность. Увы, на этотъ разъ любопытство публики удовлетворено не было, авторовъ не вызвали и никто въ жару восторга не закричалъ имъ изъ партера: «браво, новые Мольеры!» А между тѣмъ авторы, какъ бы въ ожиданіи овацій, приготовили себя для представленія публикѣ въ возможно изящномъ видѣ: фраки, бѣлье, галстухи, въ бутоньеркахъ ленточки разныхъ экзотическихъ орденовъ.

Въ первой закулисной ложѣ появлялись отъ времени до времени ихъ сіяющія лица и стоило кому-нибудь крикнуть погромче, чтобы изъ сосѣдней директорской ложи предстали бы двѣ торжествующія фигуры: г. Татищева—эксъ-дипломатическая бѣлокурая, обстриженная подъ гребенку, г. Корвина-Круковскаго—эксъ-военная темноволосая. Одинъ благодарилъ бы петербургскихъ простаковъ отъ имени Вѣны, другой отъ имени Парижа. Увидать этихъ новыхъ сіамскихъ близнецовъ, мужей «знаменитостей»—въ ожиданіи, когда они сами станутъ мужами «знаменитыми»—никто однако не пожелалъ. Скука превозмогла любопытство.

Г. Татищевъ два года назадъ очень хлопоталъ о постановкѣ на нашей сценѣ своей драмы «Паденіе Византіи» и такъ и не дождался, зато теперь ему довелось быть свидѣтелемъ паденія «Анюты».

Проходя по коридору, мы встрѣтили г. Крылова все въ тѣхъ же старыхъ пантолонахъ, воспѣтыхъ малой прессой.

— «Ты побѣдилъ, Галилеянинъ!»—сказали мы ему съ чувствомъ.

ГЛАВА VII.

Французскій театръ.

Управленіе.

Еще осенью 1876 г. мы писали въ «Новомъ Времени»: «Если мы посвящаемъ французскому театру нѣсколько строкъ, то не въ качествѣ рецензента, а такъ сказать прокурора для разбора юридической стороны вопроса: въ правѣ ли дирекція, объявившая абонементъ и забравшая впередъ деньги, т. е. другими словами заключившая съ публикою договоръ, нарушать послѣдній самымъ нецеремоннымъ образомъ, давая представленія, правда, на французскомъ языкѣ (хотя является сомнѣніе относительно языка, на которомъ говорятъ г-жи Реа и Рабло), но безъ всякихъ необходимыхъ условій французскаго театра: безъ репертуара и безъ труппы».

Съ увольненіемъ барона Кистера французскій театръ подвергся полному преобразованію: измѣнилась его наружность, цѣны, управленіе и труппа. Новая дирекція избрала своимъ девизомъ: «не въ деньгахъ счастье» и этимъ девизомъ объясняется, что театръ, дававшій три зимы подъ-рядъ огромные убытки и имѣвшій еще довольно свѣжій видъ, былъ заново роскошно отдѣланъ. Къ сожалѣнію, проектъ этого возобновленія составлялъ драпировщикъ, служившій, вѣроятно, ранѣе у гробовщика Изотова, такъ какъ только officier des pompes funèbres могла бы придти въ голову идея обить залу оранжевою матеріею съ бѣлымъ позументомъ. Что идетъ днемъ ко гробу генераловъ, то ужасно вечеромъ при желтоватомъ газовомъ освѣщеніи. Новая обивка заставила также всѣхъ блондинокъ, сколько нибудь заботящихся о производимомъ ими впечатлѣніи, а таковыхъ $^{99}/_{100}$, избѣгать Михайловскаго театра,

между тѣмъ у насъ брюнетокъ, которымъ пошелъ бы оранжевый цвѣтъ, только $^{1}/_{100}$ петербургскаго населенія.

Затѣмъ дана новинка — электрическое освѣщеніе. Хотя театръ былъ недурно освѣщенъ газомъ, причемъ висячая лампа удачно замѣнялась свѣтящимся потолкомъ, но дирекція, не смотря на недостатокъ доходовъ, и въ особенности отъ французскихъ спектаклей, рѣшилась сдѣлать новый расходъ на уничтоженіе дешеваго газа и замѣну его дорогимъ электричествомъ. Къ сожалѣнію, эта идея исполнена была весьма неумѣло, тѣми же вѣроятно моряками, которые устроили ранѣе освѣщеніе Маріинскаго театра, но въ Михайловскомъ театрѣ устроено оно еще хуже.

Въ началѣ спектакля, когда свѣтъ еще не весь пущенъ въ залѣ театра, онъ поразительно напоминалъ римскій колумбарій, гдѣ въ боковыхъ ложахъ ставились урны съ прахомъ предковъ, когда же электричество пускалось, то, вслѣдствіе расположенія лампъ въ серединѣ залы, на верху ея и у сцены было темновато, напротивъ, въ ложахъ бенуара и бель-этажа, которыя гораздо ниже ложъ Маріинскаго театра, свѣтъ былъ такъ силенъ, что болѣли глаза и надобно было ѣздить въ театръ въ зеленыхъ зонтикахъ. При этомъ, вслѣдствіе расположенія лампъ, выходитъ курьезъ: изъ креселъ казалось, что голова сидящихъ въ ложахъ въ темнотѣ, а бюстъ ослѣпительно освѣщенъ. Положимъ, такое освѣщеніе удобно, когда кому либо стоитъ показывать свое декольте, но въ общемъ освѣщеніе посереди корпуса нелѣпо. При этомъ тѣмъ, которые сидѣли вблизи ярко горящихъ лампъ, сцена представлялась, отъ контраста, неясною.

Устроители освѣщенія не сообразили, что театръ не море, гдѣ для маяковъ и створныхъ знаковъ требуется немного, но чрезвычайно сильно свѣтящихся пунктовъ; въ театрѣ, наоборотъ, освѣщеніе требуется равномѣрно распредѣленнымъ на всемъ и не очень сильное, чтобы не утомлять глазъ. Даже на улицахъ берегутъ зрѣніе прохожихъ и надѣваютъ на электрическіе фонари матовые колпаки.

Въ управленіи французскимъ театромъ совершилась цѣлая революція: бразды правленія были вручены г. Вицентини, взявшемуся даромъ, яко бы изъ любви къ искусству, завѣдывать французскою труппою сверхъ своихъ обязанностей по итальянской оперѣ, гдѣ онъ получалъ вознагражденіе, равнявшееся двумъ министерскимъ окладамъ; послѣ упраздненія итальянской оперы, г. Вицентини великодушно согласился довольствоваться вознагражденіемъ только въ десять тысячъ въ годъ, т. е. жалованьемъ члена Государственнаго совѣта.

Г. Вицентини обязанъ былъ приглашать по своему вкусу

новыхъ сюжетовъ,—вкусъ его оказался тоже какъ будто бы оранжевымъ съ бѣлымъ позументомъ.

Извѣстно, что когда корабли идутъ торговать съ туземцами береговъ Африки, то набираютъ массу вещей залежавшихся и потерявшихъ цѣну въ Европѣ, но которыя гдѣ-нибудь въ Тимбукту могутъ еще имѣть успѣхъ между дикарями. Эти вещи по-парижски называются les rossignols. Г. Вицентини почему-то нашу публику приравнялъ къ жителямъ Тимбукту и навезъ ей подобныхъ же «соловьевъ». Французская труппа въ Петербургѣ слишкомъ пятьдесятъ лѣтъ подъ-рядъ была превосходна, она считалась и въ Парижѣ второю по составу послѣ Comédie Française. Баронъ Кистеръ сильно ухудшилъ персоналъ труппы, но все-таки она имѣла еще на половину прекрасный составъ. Новые сюжеты не только набраны были безъ талантовъ, но даже не имѣли соотвѣтствующей для столичной сцены внѣшности. Могли ли нравиться, напр., актрисы, изъ которыхъ одна говорила охрипшимъ голосомъ маркитантки, у другой талія гдѣ-то около колѣнъ и ее изъ-за суфлерской будки было не видать, третья ворочала бѣлками хуже чѣмъ grande dame какого-либо сызранскаго или тобольскаго театра и такъ далѣе.

Если г. Вицентини набралъ эту труппу съ такъ-называемымъ условнымъ дебютомъ, т. е. съ правомъ уволить, когда дебютанты публикѣ не понравятся, то это еще горя было бы мало, но онъ позаключалъ хорошіе контракты, да и въ чемъ бы и состояла привилегія «артистическаго администратора», если бы онъ не могъ заключать контрактовъ съ крупными неустойками? Впрочемъ, выгоднѣе было платить какія угодно неустойки, нежели вести дѣло съ дурнымъ составомъ труппы. Чтобы распоряжаться свободнѣе, онъ при возобновленіи контракта выжилъ режиссера г. Дельтомба, креатуру г-жи Дика-Пти. Всемогущій г. Вицентини порѣшилъ: режиссеръ не нуженъ и обязанности послѣдняго могутъ исполнять по-очереди артисты. Мысль совершенно дикая, потому что мелкіе артисты не имѣютъ авторитета, опытности и знанія, чтобы быть режиссерами, а крупные такъ обременены репетиціями и разучиваніемъ новыхъ ролей, что имъ некогда учить еще другихъ артистовъ. Не смотря на свою странность, проектъ оставить труппу безъ режиссера былъ принятъ и пріобщенъ на время къ числу пресловутыхъ «реформъ».

Такъ какъ одновременно г. Вицентини былъ занятъ оркестромъ въ Павловскѣ, то французскій театръ сталъ открываться позже обыкновеннаго. И послѣ того французскій театръ открывался недѣли на двѣ позже прежняго. Почему? Просто, кажется, отъ того, что артисты рѣшили, что погода въ Парижѣ хорошая

и торопиться возвращаться нечего, тѣмъ болѣе, что жалованье все равно идетъ. Поэтому надобно думать, что сезонъ Михайловскаго театра будетъ все укорачиваться, какъ укоротился онъ на другихъ театрахъ. Нѣкоторые артисты ухитрялись, не смотря на отсрочку, опаздывать еще, за что ихъ, впрочемъ, штрафовали. Въ виду того, что публика встрѣчала вновь ангажированныхъ артистовъ мертвымъ молчаніемъ, завели домашнюю клаку.

Вообще трудно было придумать болѣе неразсудительнаго управленія французскимъ театромъ, какъ при г. Винсентини: огромная труппа сидѣла часто безъ дѣла (если не считать дѣломъ разыгрываніе клакеровъ въ пустой залѣ театра), а на сценѣ преподносили г-жу Лоди подъ всѣми соусами и репертуаръ, составленный изъ заграничныхъ пьесъ. Если же ставили новое, то выкапывали для этого какую-нибудь старую пьеску, въ свое время уже признанную негодною у насъ къ постановкѣ.

Для скрытія этого перестали писать на афишахъ,—что всегда дѣлалось прежде,—когда и на какомъ театрѣ шла въ Парижѣ даваемая въ первый разъ пьеса. Засимъ съ момента учрежденія при театрахъ особаго арсенала, ни одинъ пистолетъ не стрѣлялъ болѣе. Въ двухъ спектакляхъ подъ-рядъ въ Михайловскомъ театрѣ пистолеты давали осѣчку. Дѣлалось понятнымъ, почему публика въ наиболѣе драматическій моментъ въ «Henriette Maréchal» смѣялась, когда г. Жумаръ навелъ дуло револьвера на г. Гитри; публика видѣла, какъ передъ тѣмъ всѣ усилія г-жи Ментъ заставить пистолетъ выстрѣлить были тщетны. Публика перекрестила даже по этому поводу драму Гонкуровъ въ «Drole de pistolet».

Случалось на одной недѣлѣ по три французскихъ бенефиса! Хороша распорядительность! Если бы у человѣка не было другихъ занятій, кромѣ созерцанія прелестей Михайловскаго театра, то и тогда это было бы, какъ говорятъ нѣмцы, «немножко многожко», а тутъ и другіе театры наперерывъ старались, по случаю масляницы, привлекать къ себѣ публику бенефисами, прощальными спектаклями, добавочными абонементами и т. п. Объясненіемъ такого изобилія служитъ то, что бенефисъ — одинъ изъ способовъ косвенно увеличивать у насъ жалованье французскихъ артистовъ. Способъ, надо признаться, не совсѣмъ удобный, ибо онъ ложится добавочнымъ налогомъ на извѣстную только часть публики, между тѣмъ дирекція могла бы проще найти средства въ своемъ бюджетѣ, сокративъ излишнія затраты.

Еще нововведеніе было придумано остроумнымъ г. Винсентини. Оно состояло въ томъ, чтобы ангажировать артистовъ не только на предстоящій сезонъ, но и на тѣ вакансіи, кото-

рыя могутъ еще открыться. Даже когда г. Винсентини осталось служить годъ, онъ сдѣлалъ ангажементы на два года впередъ. Такъ, г-жа Гаденгъ ангажирована была въ 1889 г. вмѣсто г-жи Липы Менгъ, которая оставила нашу сцену только осенью 1892 г. Цѣль подобной предупредительности понятна только для посвященныхъ въ таинства ангажементовъ. Но можно представить себѣ положеніе преемника г. Винсентини. И спрашивается, если можно угадывать вкусы публики, репертуаръ и появленіе новыхъ талантовъ за два года впередъ, то почему же не дѣлать ангажементовъ и на двадцать пять лѣтъ впередъ? Это съ извѣстной точки было бы еще пріятнѣе, конечно, не для публики.

Обстановка пьесъ стала при новомъ управленіи отличаться большою натуральностью. За ужиномъ у кокотокъ подавали въ изобиліи настоящее шампанское, настоящій рейнвейнъ и другія вина. Если это дѣлалъ бенефиціантъ на свой счетъ, ради дружбы съ товарищами, то его можно одобрить, если же такъ распоряжался режиссеръ, то эта «натуральность» поглощала каждый разъ выручку по крайней мѣрѣ отъ двухъ французскихъ спектаклей.

Затѣмъ, кромѣ «натуральной постановки», расходы увеличились еще отъ рѣшенія дирекціи императорскихъ театровъ уплатить французскому обществу драматическихъ писателей процентный сборъ со спектаклей Михайловскаго театра за десять лѣтъ назадъ! Во французскихъ газетахъ возникла по этому поводу довольно курьезная полемика. Извѣстный адвокатъ Мишле увѣдомилъ, что французскіе авторы обязаны этимъ ему. Такимъ заявленіемъ почему-то обидѣлись г. Дюпюи и г-жа Деланортъ и заявили въ парижскихъ газетахъ, что уступка дирекціи столько же принадлежитъ г. Мишле, сколько ихъ краснорѣчію, во время пребыванія въ Петербургѣ. «Figaro» принялъ сторону г. Дюпюи и, со свойственнымъ французамъ знаніемъ нашихъ порядковъ, назвалъ талантливаго актера «бывшимъ воспитателемъ великихъ князей»!!

Увидѣвъ, что публика не посѣщаетъ французскій театръ изъ-за цѣнъ, реформаторы вообразили, что цѣны эти слишкомъ малы. И вотъ посѣтителей спектаклей ожидалъ пріятный сюрпризъ—всѣ цѣны были повышены, причемъ «легкая надбавка» сдѣлана съ изумительнымъ знаніемъ ариѳметики, равносильнымъ остроумію. Напримѣръ, къ креслу 1-го ряда прибавлено 28%, а къ креслу 5-го ряда 50% и т. д. Почему такъ, понять невозможно. Шутники увѣряли, будто бы существовало предположеніе установить цѣны совсѣмъ навыворотъ, т. е. брать тѣмъ дороже, чѣмъ далѣе мѣсто отъ сцены, но почему-то такой проектъ не прошелъ. А гораздо справедливѣе было бы за слушаніе

плохихъ пьесъ брать съ публики не двойныя, а половинныя цѣны да еще на счетъ реформаторовъ угощать ее въ антрактахъ прохладительными напитками.

Во всякомъ случаѣ, мѣста въ Михайловскомъ театрѣ стали рѣшительно не по карману людямъ средняго достатка. Это сказалось сейчасъ же на сборѣ. Ложи были заняты или актрисами, которыя ничего, конечно, не платили, или кокотками, вынужденными платить что угодно, ибо безъ пребыванія въ театрахъ онѣ не могутъ заработать насущнаго хлѣба. Надобно замѣтить, что въ началѣ 80-хъ годовъ были еще настоящія кокотки, остатки эпохи постройки желѣзныхъ дорогъ и концессіонерной горячки. О той многочисленной и элегантной публикѣ, которая собиралась когда-то по субботамъ въ Михайловскомъ театрѣ, не было болѣе и помину. Рецензенты и нѣсколько жидковъ изъ банковъ и банкирскихъ конторъ, желавшихъ прослыть своею свѣтскостью, только и бродили по опустѣвшимъ залѣ и коридорамъ театра.

Случалось, что, не смотря на новую пьесу и новый дебютъ, театръ былъ буквально пустъ. Платящихъ зрителей не набиралось и полсотни; публика забавлялась даже поименнымъ счетомъ лицъ, которыя заплатили за входъ деньги, а не сидѣли даромъ. Впрочемъ, реформы имѣютъ хорошую сторону — морализующее дѣйствіе: по крайней мѣрѣ кокотки, которыя во всей славѣ возсѣдали прежде въ бель-этажѣ, теперь скромно помѣщались въ креслахъ, отъ дороговизны цѣнъ.

Какъ дороги были мѣста, видно изъ того факта, что богатѣйшій въ Россіи капиталистъ, считавшій свои годовые доходы милліонами, вынужденъ былъ сидѣть въ 3-мъ рядѣ креселъ, такъ какъ онъ считалъ разорительнымъ для себя сидѣть во 2-мъ ряду; зять этого креза, также архи-милліонеръ, изъ экономіи принужденъ постоянно сидѣть въ ложѣ дирекціи, которая сдѣлалась въ это время прибѣжищемъ всѣхъ нашихъ аристократовъ, желавшихъ слѣдить за успѣхами театра на казенный счетъ. Если бы такая тенденція продолжилась въ большомъ свѣтѣ, то скоро пришлось бы подъ директорскія ложи отвести добрую треть всѣхъ нашихъ театровъ.

Такъ какъ, не смотря на повышеніе цѣнъ, Михайловскій театръ былъ совершенно пустъ, то изъ сего слѣдовала та мораль, что дирекція должна, по примѣру Магомета, пойти сама къ горѣ, т. е. къ публикѣ; для чего было одно средство—сбавить цѣны. Прибавка цѣнъ мало того что оттолкнула публику, но и содѣйствовала легкомыслію въ расходахъ: декораціи выписывались изъ Парижа съ подрамками, точно въ Россіи нѣтъ строевого лѣса, учреждались должности разныхъ теа-

тральныхъ помощниковъ, съ неопредѣленными обязанностями и т. д. Пришлось вновь назначить ревизіонную комиссію, чтобы положить этому порядку предѣлъ.

Въ концѣ концовъ цѣны на мѣста были понижены, но опять замысловатымъ образомъ, именно, онѣ понижены на всѣ тѣ ряды, которые всегда оставались пустыми. Если, положимъ, по 3 рубля было три ряда креселъ, то обыкновенно на третій рядъ уже публики не хватало. Вотъ на этотъ-то рядъ и были сбавлены цѣны на полтинникъ. Во всѣхъ рядахъ, гдѣ публика привыкла сидѣть, цѣны остались прежнія, а равно не измѣнились онѣ и въ «дешевыхъ», т. е. нынѣ дорогихъ мѣстахъ. По этому поводу нельзя не сдѣлать одного замѣчанія. Въ то время, когда оба верхніе яруса ложъ буквально бывали пусты, дешевыхъ мѣстъ въ галереѣ достать было нельзя, и бѣдныя гувернантки и т. п. потребительницы этихъ мѣстъ дежурили напрасно по часамъ у кассы.

Одна газета сдѣлала догадку, не лишенную, кажется, основанія, что плохое веденіе французскаго театра дѣлалось г. Вицентини не безъ задней мысли, что оно напоминало систематически дурное веденіе дѣлъ нашей итальянской оперы до передачи ея на убыточныхъ для казны условіяхъ въ руки г. Мерели. Такъ и въ Михайловскомъ театрѣ все будто бы творилось съ цѣлью пріученія начальства къ мысли, что безъ частной антрепризы для французскаго театра нѣтъ спасенія. Благодаря означенному закулисному макіавелизму, обѣщавшему въ будущемъ, вмѣсто серьезной французской сцены, учрежденіе въ Петербургѣ лишняго «драматическаго кабака», разсчитаннаго на развратные инстинкты толпы, публика вынуждена была глотать одно ничтожное и совершенно лишенное интереса представленіе за другимъ.

Отъ увольненія г. Вицентини и г-жи Лоди нѣкоторые ожидали необыкновенныхъ перемѣнъ. Скептики, наоборотъ, боялись, что отъ этого пользы не будетъ и что, пожалуй, дѣла французскаго театра пойдутъ еще хуже. Въ русскую оперу для ея улучшенія пригласили итальянокъ. Можетъ быть для улучшенія французской труппы ангажируютъ какихъ-нибудь бельгійцевъ. Нѣкоторая реакція естественно однако явилась, и французскій театръ выигралъ отъ закрытія итальянской оперы въ томъ смыслѣ, что увеличилась его публика. Онъ оставался по-неволѣ единственнымъ театромъ высшаго свѣта и тѣхъ, кто претендуетъ на причастность къ такому. Успѣху содѣйствовало и то обстоятельство, что была наконецъ улучшена труппа; ансамбль ея былъ достаточенъ для исполненія какихъ угодно пьесъ, и главные артисты понравились публикѣ. Къ сожалѣ-

нію, интриги господствовали за кулисами и вновь мало-помалу дезорганизовали французскую труппу.

Многіе наивно думаютъ, что въ Россіи удѣльная система уничтожена въ XV столѣтіи, но вотъ на нашихъ глазахъ никому невѣдомый г. Ланжаллэ получилъ за уходомъ г. Випентини въ удѣлъ Михайловскій театръ и прекрасно имъ распоряжается уже столько лѣтъ совершенно въ традиціяхъ г-жи Дика-Итп и г. Випентини. Онъ помѣстилъ туда не только свою собственную персону, но и сына, зятя, невѣстку, внучку и еще кого-то. Удивительнѣе всего, что до назначенія режиссеромъ означенный артистъ считался бретонцемъ, а безчисленные родственники его оказались изъ того даровитаго племени, которое на одного Мейербера даетъ милліонъ контрабандистовъ. Впрочемъ, это, можетъ быть, les faux juifs, которые завелись теперь во Франціи, если вѣрить комедіи «Vivеurs», съ цѣлью находиться въ привилегированномъ положеніи. Но то Франція, а у насъ Россія. Этимъ нашествіемъ родственныхъ элементовъ однако не кончились еще злоключенія посѣтителей французскаго театра. Въ утѣшеніе публики пригласили невѣроятнаго г. Модрю, превзошедшаго все доселѣ видѣнное, и на пять лѣтъ г. Купера, который въ 1865 г. пѣлъ въ Парижѣ въ опереткѣ, а въ 1897 г. явился у насъ въ роляхъ юныхъ повѣсъ! Такіе продолжительные сроки ангажементовъ возможны только для несомнѣнныхъ любимцевъ публики. А предлогомъ для ангажемента г. Купера послужило, говорятъ, то, что желали дать почтенному артисту возможность отпраздновать свой 50-ти-лѣтній юбилей. Вотъ это резонъ!

Ангажементомъ артистовъ распоряжается впрочемъ не всегда режиссеръ. Для ангажемента артистокъ, взамѣнъ покидавшихъ нашу сцену г-жъ Анжель, Дериньи, Делормъ, Ліонъ и Янъ, командированъ былъ въ 1890 г. въ Парижъ самъ директоръ. Поѣздка эта увѣнчалась бо́льшимъ успѣхомъ, чѣмъ въ 1882 г., когда имъ были ангажированы такія артистки, какъ Мари Лоръ, Самари и т. п. Ангажементъ артистовъ—дѣло не легкое: для выбора ихъ недостаточно вкуса и знанія театра, въ Парижѣ артистовъ можно видѣть или вовсе не играющихъ, или играющихъ въ одной какой-либо роли, изученной ими на зубокъ, а иногда и спеціально для нихъ написанной. Тутъ каждый кажется лучшимъ, чѣмъ есть на самомъ дѣлѣ.

Репертуаръ.

Съ половины октября начинается каждый годъ безконечная серія бенефисовъ французскихъ артистовъ. Къ бенефисамъ припасаются новинки и, чѣмъ заслуженнѣе актеръ, тѣмъ лучшая достается ему въ удѣлъ пьеса, самую же лучшую обыкновенно беретъ себѣ режиссеръ. Нѣкоторыя неизпечатанныя пьесы добываются только по знакомству артистовъ-бенефиціантовъ съ авторами пьесъ въ Парижѣ. При обширности репертуара и при желаніи, чтобы каждая пьеса не возвращалась ранѣе десяти лѣтъ, выборъ хорошихъ пьесъ не очень-то легокъ даже изъ богатой французской драматической литературы. Приходится ставить подъ-часъ пьесы настолько заигранныя, что, казалось бы, имъ мѣсто давно въ архивѣ, но при условіяхъ нашей французской сцены, гдѣ каждую недѣлю обязательно мѣнять афишу, невозможно требовать разучиванія постоянно новыхъ вещей, поневолѣ приходится возобновлять и старье; къ тому же въ Парижѣ теперь новыхъ пьесъ стало меньше съ тѣхъ поръ, какъ пьесы, имѣющія успѣхъ, даются по нѣсколько мѣсяцевъ и по году и по два подъ-рядъ, загораживая дорогу новымъ произведеніямъ.

Но если не стыдно давать старье, то не слѣдуетъ прибѣгать къ trucъамъ. А то какъ-то на афишѣ значилось, что въ комедіи Фелье: «Péril en la demeure», дѣйствіе происходитъ въ 1880 году. Комедія Фелье шла въ первый разъ въ Парижѣ въ 1855 году, слѣдовательно трудно предположить, чтобы дѣйствіе въ ней могло быть въ 1880 году. Это была невинная шутка режиссера.

Затрудненіе въ выборѣ пьесъ зависитъ еще и отъ вкусовъ публики. Классическій репертуаръ кажется ей скучнымъ, почему къ нему относятся небрежно. Гиппократъ совѣтовалъ для поддержанія здоровья веселиться до безумія разъ въ мѣсяцъ. Для поддержанія эстетическаго здоровья въ нашей публикѣ, ей нужно, наоборотъ, проскучать по крайней мѣрѣ разъ въ мѣсяцъ. Но если для поднятія вкуса публики полезно перетряхивать отъ времени до времени классическій репертуаръ, то надобно дѣлать это толково, играть же Мольера для съѣзда, обставляя его послѣдними водевильными артистами — значитъ профанировать искусство.

И въ Парижѣ классическія пьесы нагоняютъ легкую скуку, по традиціи исполненія, преемственно сохранившіяся почти цѣликомъ въ Comédie Française, даютъ по крайней мѣрѣ возможность дѣлать сравнительный этюдъ надъ успѣхами, сдѣлан-

ными театрами за два столѣтія. Внѣ же извѣстныхъ сценическихъ условій при болѣе реальномъ и современномъ исполненіи классическія вещи скорѣе пропгрываютъ, нежели выигрываютъ. Александрійскіе стихи требуютъ для чтенія особаго умѣнія, а при тѣхъ порядкахъ, которые господствовали на сценѣ въ XVII вѣкѣ, когда на сценѣ сидѣла публика, отъ классическихъ пьесъ, понятно, нельзя ожидать оживленнаго дѣйствія. Игра актеровъ, кромѣ извѣстныхъ манеръ и умѣнія носить костюмъ, сводится въ этихъ пьесахъ почти къ умѣнію чтенія, а искусныхъ чтецовъ на нашей сценѣ, съ уходомъ Вормса, почти не было. Легко себѣ представить исполненіе, когда главныя роли доставались г-жѣ Дуо и г. Бернесу. Послѣдній въ костюмѣ и ступить не умѣлъ, стихи же читалъ, точно у него была каша во рту.

По поводу исполненія классическихъ пьесъ одинъ изъ нашихъ критиковъ замѣтилъ, со словъ записокъ Ренье, что будто бы Вольтеръ требовалъ пѣвучей декламаціи. Вольтеръ, правда, сказалъ, и весьма справедливо, что стихи нельзя читать такъ, какъ читаютъ газеты, но вотъ что говоритъ онъ между прочимъ объ игрѣ: «Только нѣсколько лѣтъ, какъ актеры рѣшились быть тѣмъ, чѣмъ они должны быть: живымъ изображеніемъ; ранѣе они декламировали». Въ другомъ мѣстѣ Вольтеръ говоритъ: «Монологи были долго въ модѣ. Актеры декламировали съ забавнымъ преувеличеніемъ (ronfler avec une emphase ridicule); они требовали ихъ отъ авторовъ пьесы, и актриса, у которой не было монолога, не хотѣла играть». Въ разныхъ мѣстахъ своихъ сочиненій Вольтеръ возстаетъ противъ актерской рутины, увѣряя, что даже «трагедія есть картина нравовъ, а не риторическая амплификація».

Относительно возобновленій надобно еще замѣтить, что въ драматическихъ жанрахъ, какъ и въ модахъ, старое кажется менѣе страннымъ и не такъ рѣзко бросается въ глаза, какъ относительно новое и недавно еще оставленное. Нашъ глазъ, напримѣръ, нисколько не шокировался полонезами и другими нарядами временъ Людовика XV, которые носили недавно наши барыни, но послѣднія въ костюмахъ временъ Людовика-Филиппа показались бы невѣроятно смѣшными. Точно также и на театрѣ. Классическія комедіи и трагедіи, какъ ни увяли и обезцвѣтились, все таки въ талантливыхъ своихъ проявленіяхъ кажутся болѣе свѣжими и доступными намъ, нежели романтическія драмы конца 20-хъ годовъ. Въ свою очередь, даже при ихъ ходульности, послѣднія не производятъ такого уродливаго впечатлѣнія, какъ мелодрамы 40-хъ годовъ. Это объясняетъ разочарованіе, слѣдующее обыкновенно послѣ возобновленія

пьесы, производившей фуроръ не такъ еще давно, а въ новой обстановкѣ вызывающей только презрительную улыбку.

Впрочемъ нѣкоторыя вещи и 40-хъ годовъ, напримѣръ хорошо сыгранныя элегантныя пьесы Альфреда де-Мюссе, и теперь могутъ удовлетворить требовательный вкусъ любителей и цѣнителей французскаго театра. Онѣ показываютъ также, что вовсе не требуется ста двадцати статистовъ и двадцати турецкихъ барабановъ, чтобы произвести сценическій эффектъ, а надобны талантъ автора и «священный огонь» исполнителей, которые никакою роскошною обстановкою замѣнены быть не могутъ.

Анализировать изящные пустячки, которыми обмѣниваются дѣйствующія лица въ комедіи Мюссе, такъ же невозможно, какъ анализировать запахъ цвѣтовъ или пѣніе соловья, но несомнѣнно, что эта тончайшая свѣтская болтовня имѣетъ всегда успѣхъ. Знаменитая фраза: «Во-первыхъ, мнѣ синій цвѣтъ противенъ, онъ ничего не выражаетъ, это глупый цвѣтъ! Это цвѣтъ парикмахеровъ»,—имѣла у насъ и въ послѣднее время такой же успѣхъ, какъ и сорокъ лѣтъ назадъ. Все зависитъ отъ того, какъ она была сказана.

Къ сожалѣнію, Михайловскій театръ, считавшійся когда-то вторымъ въ Европѣ французскимъ театромъ, послѣ «Comédie Française», обращается нерѣдко въ балаганъ; пять недѣль подърядъ на этомъ театрѣ шли иногда исключительно фарсы! Разъ даже былъ поставленъ фарсъ до такой степени пошлый, что публика не выдержала и торжественно шикала. Вина отчасти падала и на артистовъ, особенно на гг. Иттманса и Рейнара, которые, забывъ, что играютъ не для публики Пале-Рояля, позволяли себѣ слишкомъ много вольностей и какъ бы нарочно подчеркивали и растягивали самыя сальныя мѣста фарса. Одна сцена, гдѣ долженъ совершиться «любви пантомимъ», такъ уже ведена была реально, что можно было вообразить себя сидящимъ въ лондонскомъ театрѣ временъ Карла II или въ парижскомъ Théatre réaliste Шпрака. Актеры разсудили, что въ Михайловскій театръ дѣвицъ не возятъ, а къ остальной публикѣ можно примѣнить поговорку: «ученыхъ учить».

Мы, впрочемъ, не противъ фарсовъ, но надобно, чтобы они имѣли характеръ новинки и исполнялись живо и съ увлеченіемъ. Все, что чрезвычайно цинично, по-французски выходитъ «мило», ибо этотъ языкъ не хуже латинскаго brave l'honnêteté, да и французы какъ-то ухитряются съ дьявольскимъ искусствомъ кормить васъ цѣлый вечеръ саломъ, а вы думаете, что васъ угощаютъ флеръ-д'оранжемъ. Крупная соль не хруститъ у нихъ на зубахъ.

Чтобы исполнять хорошо фарсы, надобно также совершенно се-

рьезно относиться къ ихъ ролямъ; это умѣютъ дѣлать одни французы, да и у нихъ далеко не всѣ артисты въ состояніи отъ души дурачиться такъ, какъ то требуется въ фарсахъ.

Смѣяться долго и по пустякамъ совсѣмъ не въ натурѣ русскаго человѣка, поэтому фарсы, даже очень остроумные и хорошо разыгранные, если только они продолжительны, быстро утомляютъ нашу публику. Это чисто физіологическое дѣйствіе смѣха, который, какъ всякое необычное напряженіе нервовъ, въ концѣ-концовъ производитъ раздраженіе и истощеніе организма, потому требуетъ привычки. Это очень легко было наблюдать на представленіи въ бенефисъ г. Жумара четырехъ-актнаго забавнаго фарса: «Le train de plasir». Фарсъ написанъ одинаково ровно; среди массы дурачествъ и хитросплетеній, онъ содержитъ много остроумія и хорошо подмѣченныхъ подробностей изъ обыденной жизни, но съ каждымъ актомъ интересъ къ нему публики ослабѣвалъ, истерическій смѣхъ уменьшался и по опущеніи занавѣса раздались незаслуженныя шиканія. Всѣ тѣ, которые восхищались фарсомъ въ первомъ актѣ, остались недовольны въ послѣднемъ, и если бы лучше помнили классиковъ, то навѣрное воскликнули бы: Risu inepto res ineptior nulla est! Я говорю, конечно, о мужчинахъ, ибо для женскаго смѣха критерій другой: содержаніе фарсовъ для нихъ безразлично; если онѣ смѣются, значитъ имѣютъ красивые зубы, которые стоитъ показывать; если сидятъ серьезно, значитъ боятся, что смѣхъ проведетъ преждевременно морщины у концовъ ихъ губъ.

Фарсы также однообразны. Ихъ у французовъ безчисленное множество, но тема ихъ настолько исчерпана, что очень трудно требовать новаго; всѣ эфекты, даже самые невозможные и невѣроятные, уже испробованы. Поэтому никогда не нужно слишкомъ много остроумія для одного раза; публика Михайловскаго театра, а особенно дамы, не должны долго смѣяться; мужчинамъ требуется непремѣнно немного адюльтеру, а зрительницамъ— немного драматическихъ положеній, чтобы кто-нибудь кого-нибудь по сценѣ таскалъ за косу. Очень многія дамы считаютъ, что онѣ въ театрѣ не «повеселились», если не поплакали. Таковы вкусы толпы.

Зато наша публика скептичнѣе французской, она никогда не трогается страданіями людей, которые вызываются жалобами на ихъ милліоны. Милліонъ такое несчастіе, отъ котораго легко избавиться. Тема, которую охотно разрабатывали писатели временъ іюльской монархіи и начала второй имперіи, также для нашей публики утратила свой интересъ. А именно, можетъ ли аристократическая дѣвушка, хотя бы и безъ гроша за душою,

не унижая себя, выйти замужъ за инженера изъ разночинцевъ хотя бы онъ былъ богатъ, геніаленъ и красивъ собою. Вопросъ этотъ, какъ извѣстно, разрѣшается теперь очень просто. Не то что у инженера, а если бы у орангъ-утанга изъ зоологическаго сада были большія деньги, то онъ не встрѣтилъ бы недостатка въ блистательныхъ партіяхъ.

Такъ называемыя «честныя пьесы», на которыя возятъ взрослыхъ дѣвицъ, не имѣютъ у насъ никогда успѣха. Ихъ и въ Парижѣ даютъ только, кажется, въ театрѣ «Odéon». Разбирая одну изъ комедій Жоржъ Санда, Альфонсъ Ройе, извѣстный псторикъ театра, замѣтилъ, что Жоржъ Сандъ, какъ драматургъ, забыла, что «въ наше время необходимъ кайенскій перецъ, дабы возбудить аппетитъ публики; мушкатный орѣхъ и имбирь уже болѣе не дѣйствуютъ».

Въ XVIII столѣтіи и въ началѣ нынѣшняго пасторали принимались въ серьезъ подъ вліяніемъ идеи Руссо, что воспитаніе и культура портятъ человѣка и что стоитъ хорошенько вымыть какого-нибудь конюха или прачку, чтобы сейчасъ же получился идеальный человѣкъ, въ родѣ вольтеровскаго Ingénue, который, ничему не учась, на всѣ вопросы философскіе, религіозные и политическіе даетъ отвѣты не хуже самого Вольтера. И у насъ подобныя идеи находили отголосокъ. По крайней мѣрѣ, помѣщицы, связываясь съ кучерами и буфетчиками, всегда, въ оправданіе, ссылались не на свой пылкій темпераментъ, а на Руссо и на Жоржъ Санда. Теперь все это измѣнилось. Съ распространеніемъ идей Дарвина и Герберта Спенсера стало яснымъ, что никакая Жоржъ Сандъ изъ швейцарской коровницы маркизы не сдѣлаетъ и что всѣ ея драмы на скотныхъ дворахъ, въ дѣвичьихъ и т. п. мѣстахъ имѣютъ очень мало интереса.

Не очень у насъ любятъ и Октава Фелье. Зато его «Далила» сдѣлалась почему-то одною изъ любимыхъ пьесъ нашей провинціи и рѣдкая jeune première изъ отставныхъ акушерокъ, съ невозможными манерами и туалетами, откажетъ себѣ въ удовольствіи изобразить соблазнительную принцессу Фалькопіери, и рѣдкій трагикъ хотя разъ въ годъ не завопіетъ нечеловѣческимъ голосомъ: «Далматскій лебедь умираетъ!» Въ столицѣ произведенія Фелье гораздо менѣе популярны. Всѣ писатели его группы были скорѣе романистами, нежели драматургами, что отразилось на ихъ драмахъ, отличающихся растянутостью, вялымъ дѣйствіемъ, вычурнымъ языкомъ и сентиментальностью.

Поставить мелодраму въ свой бенефисъ—афера въ Петербургѣ тоже не очень выгодная.

Мелодрама имѣетъ во Франціи обширный кругъ публики,

той самой публики, которая, зачитывается эфектными романами ремесленнаго издѣлія; поэтому мелодрама имѣетъ во Франціи и свою исторію: писатели, какъ Пиксерикуръ, Кенье, Дюканжъ, Анисе Буржуа, д'Эннери, актеры, какъ Фредерикъ Леметръ, Бокажъ, Меленгъ, Лаферьеръ, Поль Менье, г-жа Дорваль, пріобрѣли, благодаря мелодрамѣ, громкую извѣстность. Между сочинителями мелодрамъ Анисе Буржуа, начавшій писать еще въ 20-хъ годахъ нынѣшняго столѣтія, въ особенности знаменитъ, и изъ трехсотъ его произведеній нѣсколько десятковъ пользовались чрезвычайнымъ успѣхомъ, привлекая по мѣсяцамъ публику и обогатили директоровъ бульварныхъ театровъ; Анисе Буржуа сочинялъ также фееріи, между прочимъ пресловутые «Чортовы пилюли» — выдержавшія наибольшее число представленій, достигнутыхъ когда-либо въ Парижѣ. Какъ писатель, онъ отличался изобрѣтательностью, знаніемъ сцены, веселостью, но въ литературномъ отношеніи, само собою разумѣется, всѣ его пьесы весьма слабы, равно какъ и произведенія остальныхъ авторовъ мелодрамъ, изъ которыхъ лучшій д'Эннери, нажившій милліоны. И недавно еще мелодрама «Le deux gosses» доставила авторамъ милліонъ.

Опытъ показалъ, что публика, посѣщающая Михайловскій театръ, умственно развита гораздо выше, чѣмъ слой общества, для котораго сочиняются въ Парижѣ бульварныя мелодрамы съ ихъ карикатурными злодѣями и прописною моралью. Мелодрама имѣетъ тамъ спеціальную публику изъ чувствительныхъ прачекъ и любознательныхъ извозчиковъ. Эта публика ничего не имѣетъ общаго съ публикой Михайловскаго театра, отличающеюся избалованностью, пресыщеніемъ и скептицизмомъ. Она не только не трогается страданіями разныхъ угнетенныхъ невинностей, но хохочетъ безъ церемоніи надъ ихъ псевдомученіями. Ея не трогаетъ даже видъ гильотины, такъ какъ въ Россіи гильотины существуютъ только для обрѣзыванія конца сигаръ.

Не смотря на участіе въ мелодрамѣ очень талантливыхъ артистовъ, публика испытываетъ родъ нравственной пытки и съ немалымъ отвращеніемъ съ половины восьмого до половины перваго проглатываетъ десятки картинъ мелодрамъ съ ихъ картонными дѣйствующими лицами. Не помогаетъ и то, что администрація, изъ уваженія, вѣроятно, къ столь великимъ произведеніямъ, нашиваетъ артистамъ новые и дорогіе костюмы. У насъ, какъ извѣстно, покровительство драматургіи главнымъ образомъ выражается поощреніемъ швейнаго искусства.

Костюмъ на театрѣ, гдѣ внѣшній эфектъ — существенный

элементъ успѣха, конечно, имѣетъ важное значеніе. Но искусство модистки не составляетъ еще всего на театрѣ.

При баронѣ Кистерѣ почему-то излюбили комедіи-водевили—уродливый жанръ, вышедшій изъ моды въ Парижѣ лѣтъ сорокъ тому назадъ, а лѣтъ двадцать уже вовсе позабытый. Дѣйствительно, можетъ ли быть что нибудь глупѣе: играетъ, играетъ человѣкъ и вдругъ въ самую патетическую минуту начнетъ распѣвать куплеты фальшивымъ голосомъ подъ звуки шарманочнаго мотива 20-хъ годовъ.

Новѣйшія реальныя драмы Зола и изъ Théâtre Libre сначала произвели на нашу публику ошеломляющее впечатлѣніе, но потомъ она къ нимъ привыкла, какъ привыкла къ музыкѣ Вагнера, и даже стала ею восторгаться. Зола и К° сильно преувеличили оригинальность своихъ театральныхъ пьесъ. Строго говоря, ихъ реальная драма ничѣмъ особенно существеннымъ не отличается отъ прежнихъ драмъ и даже мелодрамъ.

Наша публика любитъ буржуазныя комедіи Дюма, Ожье, Понсара, Пальерона, но тенденціозность никогда не обезпечиваетъ долголѣтняго успѣха. Не пиши аббатъ Прево съ библейской простотой, а проводи рѣзко извѣстную тенденцію, никто не былъ бы въ состояніи теперь читать его.

Относительно репертуара можно одобрить только одно нововведеніе. Въ «Lettre d'Artur» Шиво и Дюрю, въ бенефисѣ Борелли, г. Нертанъ, игравшій графа Урзикова, посланнаго во Францію съ дипломатическимъ порученіемъ насчетъ шампанскаго вина, былъ въ первый разъ загримированъ совершенно русскимъ генераломъ заграницею. Такихъ генераловъ, до разрѣшенія носить бороды, можно было на каждомъ шагу встрѣтить на берегахъ Сены и на заграничныхъ минеральныхъ водахъ. Графа Урзикова не перепменовали въ румына или австрійца, какъ это изъ глупаго и ложнаго стыда дѣлали до тѣхъ поръ постоянно съ русскими, фигурировавшими во французскихъ пьесахъ.

Труппа.

Вообще составъ нашей французской труппы до послѣднихъ трехъ сезоновъ былъ недуренъ; соображая нынѣшнее положеніе парижскихъ театровъ, голословные и повальные нападки на нее мы считаемъ несправедливыми.

Особенно выдающихся драматическихъ талантовъ нѣтъ теперь и въ Парижѣ. Г-жа Режанъ едва ли не самый крупный тамъ талантъ, не считая постарѣвшихъ Сарры Бернаръ и Жюдикъ. Гг. Лагранжъ или Канде, которыхъ у насъ смотрѣть ни-

кто не желалъ, играютъ съ успѣхомъ въ Парижѣ; та же исторія съ г-жею Янъ и др. Отъ нашего театра парижскіе отличаются главнымъ образомъ тщательностью постановки, но этого невозможно достигнуть въ Петербургѣ при разучиваніи пьесъ въ недѣлю, для того, чтобы онѣ шли четыре, а иногда два или три раза. А въ Парижѣ неуспѣхъ одной пьесы объясняли тѣмъ, что она имѣла всего 32 репетиціи.

Въ особенности тяжелъ трудъ главныхъ талантовъ: г-жа Лина Ментъ, гг. Вормсъ, Гитри, Иттмансъ разучивали въ зиму каждый не менѣе 10—15 новыхъ ролей. Трудъ нашихъ французскихъ артистовъ во время сезона—громаденъ, просто каторжный. Достаточно сказать, что многимъ изъ нихъ приходится въ субботу въ 5 часовъ заканчивать репетицію одной пьесы, чтобы въ 7 часовъ того же дня являться для спектакля, а на другой день въ 10—11 часовъ начинать репетицію новой пьесы, да въ антрактахъ еще надобно долбить ролп, а дамамъ и примѣривать безчисленное число платьевъ, что, какъ извѣстно, представляетъ иногда рядъ весьма головоломныхъ задачъ.

Одна газета указывала, что если нѣтъ талантовъ въ Парижѣ, то ихъ нужно для Михайловскаго театра искать къ провинціи, но это большое заблужденіе. Если бы во французской провинціи оказался крупный талантъ, то его немедленно замѣтили бы парижскіе директоры, постоянно ищущіе новыхъ артистовъ, и перевели бы къ себѣ. У насъ, впрочемъ, не мало было ангажировано артистовъ не изъ Парижа, а изъ Марселя, Бордо и особенно изъ Брюсселя, и всѣ они оказались второстепеннаго достоинства; были даже французскіе артисты и русскаго происхожденія: г-жи Деверіа, Вернейль, Марке, г. Монтиньи *).

Когда желаютъ унизить нынѣшній составъ труппы, вспоминаютъ обыкновенно, что у насъ были г-жи Аланъ, Плессп, Делапортъ, Вольнисъ, Лемениль, Дюпюи, Бресанъ и т. д., забывая, что эти артисты были въ разное время, кто пятьдесятъ, кто сорокъ, кто тридцать лѣтъ тому назадъ, а рядомъ съ ними всегда процвѣтали бездарности, наводившія уныніе. Одна Роже-Солье чего стоила! По количеству талантовъ, луч-

*) Одного парижанина спросили, съ какого театра г-жа Оттонъ.—«Ни съ какого, отвѣчалъ тотъ довольно остроумно. Такихъ театровъ нѣтъ, гдѣ подобные таланты могли бы существовать». Артистку эту (при бар. Кистерѣ) пригласили, потому что она желала познакомиться съ Россіей, voir le pays. Мало ли кому охота пріѣдетъ путешествовать на казенный счетъ. Одно время собрались на нашей сценѣ Оттонъ, Пацца, Ванъ Гель и еще какая-то, которой имя мы забыли. Одинъ зритель, глядя на нихъ, воскликнулъ:—Decidement il ne manque ici qu'un arbre pour faire monter les singes! У всѣхъ этихъ дамъ физіономіи были не французскія, а напоминали типъ, удачно прозванный нашимъ народомъ «калмыцкими богородицами».

шее время для Михайловскаго театра было начало 70-хъ годовъ, когда одновременно играли Делапортъ, Паска, Вормсъ и Дюпюи, и что-жъ, публика и критика и тогда постоянно жаловались и вспоминали конецъ 50-хъ годовъ, когда первыхъ любовницъ играла 48-лѣтняя Луиза Мейеръ *)!

Противъ эпохи Дика-Пти наша французская труппа измѣнилась все-таки къ лучшему; въ ней не мало полезностей и ординарныхъ талантовъ, но нѣтъ и не было въ мірѣ труппы, состоящей изъ одиѣхъ звѣздъ. Дѣло режиссера — составлять такъ афиши, чтобы распредѣлять въ мѣру артистовъ второстепенныхъ и талантливыхъ и не давать первымъ ролей имъ непосильныхъ.

Затѣмъ, хотя достоинство труппы можетъ быть оцѣниваемо и по количеству публики, но это критерій далеко невѣрный. Постоянные посѣтители Михайловскаго театра могутъ, конечно, замѣтить, что публики, посѣщающей французскіе спектакли, въ общей сложности поуменьшилось; по этому поводу надобно прежде всего имѣть въ виду, что прежде гораздо свободнѣе раздавались безплатныя мѣста и не существовало цирка, субботы котораго отвлекали не мало публики, ходившей прежде именно во французскій театръ. Совершенно напрасно также при переустройствѣ Михайловскаго театра въ концѣ 50-хъ годовъ прибавили ярусъ ложъ, такъ какъ французскій театръ никогда не будетъ театромъ для семействъ со скромнымъ бюджетомъ. Затѣмъ, не можетъ быть сомнѣнія, что французоманія, господствовавшая у насъ въ воспитаніи въ прежнее время, за послѣднія тридцать лѣтъ значительно поубавилась. Это отразилось не только въ театрѣ, но и на чтеніи французскихъ книгъ, отчего уменьшилось число иностранныхъ книжныхъ магазиновъ. Изъ французскихъ жанровъ опереткѣ разрѣшены особые театры, которыхъ прежде не было, и они въ свою очередь отвлекали публику, независимо отъ состава труппы Михайловскаго театра.

Нынѣшняя дирекція повредила сборамъ слишкомъ быстрымъ повышеніемъ цѣнъ; хотя на верхахъ цѣны относительно не дороги, но изъ ложъ тамъ мало видно и дурно слышно и затѣмъ, какъ мы сказали, очень невеликъ, кругъ семействъ средняго достатка для которыхъ французскій театръ составляетъ потребность. Напротивъ, число отдѣльныхъ лицъ, желающихъ

*) Жалобы на паденіе театра не новы. Они одинаково касаются и русскаго театра. Еще въ концѣ XVIII столѣтія Струйскій въ «Письмѣ о россійскомъ театрѣ нынѣшняго состоянія», написанномъ къ актеру Дмитревскому, вспоминаетъ о блестящей (?!) эпохѣ, когда на сценѣ шла трагедія Сумарокова, и скорбитъ о настоящемъ времени, когда вмѣсто безсмертныхъ твореній «стремятся игрища вводить».

видѣть спектакли: студентовъ, кадетъ, курсистокъ, гувернантокъ— не уменьшается, а увеличивается. По субботамъ, въ сезонъ бенефисовъ, постоянно можно видѣть хвостъ людей, дожидающихъ въ Михайловскомъ театрѣ дешевыхъ мѣстъ. Почему бы не пожертвовать двумя ярусами ложъ или, по крайней мѣрѣ, ближайшими къ серединѣ и не передѣлать ихъ въ дешевыя мѣста? Если даже дирекція ничего не выиграетъ отъ такой передѣлки, то во всякомъ случаѣ она ничего и не потеряетъ, потому что, кромѣ трехъ, четырехъ бенефисовъ и нѣкоторыхъ особенно выдающихся спектаклей, означенныя ложи всегда пусты и производятъ грустное впечатлѣніе.

Понятное дѣло, что постановка капитальной вещи требуетъ большого труда и вниманія. Требовать сыграть, напримѣръ, драму Гюго, разучивъ ее въ одну-двѣ недѣли, послѣ пяти-шести репетицій, какъ это приходится, по условіямъ репертуара, дѣлать у насъ на Михайловскомъ театрѣ, такъ же хорошо, какъ сыграли бы ее Парижѣ послѣ 60—70 репетицій, значитъ требовать невозможнаго. Одно разучиваніе ролей въ нѣсколько сотъ чрезвычайно вычурныхъ и трудныхъ стиховъ составляетъ уже громадный трудъ; затѣмъ, репетиціи происходятъ у насъ при условіяхъ самыхъ неблагопріятныхъ: такъ напр. статисты, роль которыхъ довольно важна въ сложныхъ драмахъ, даются только на генеральной репетиціи, а ранѣе артисты должны дополнять воображеніемъ, съ кѣмъ имъ приходится на сценѣ разговаривать. Поэтому каждая французская артистка и каждый артистъ въ Петербургѣ непремѣнно будутъ казаться слабѣе, чѣмъ въ Парижѣ.

Причину разницы въ игрѣ весьма вѣрно подмѣтилъ король португальскій по поводу игры Сарры Бернаръ въ Лиссабонѣ: «парижане, сказалъ король,—смотря актрису черезъ полгода, или даже въ годъ въ новой роли, не замѣчаютъ, сколько старой игры она вноситъ въ новую роль. Но мы, видя въ продолженіе короткаго времени актрису въ самыхъ разнообразныхъ роляхъ, скоро замѣчаемъ, насколько она бываетъ однообразна». Видѣть въ тѣхъ же роляхъ послѣдовательно разныхъ артистовъ также представляетъ неудобство. Это вовсе не увеличиваетъ интереса пьесы для публики. Если одинъ талантливый актеръ создаетъ роль, то публика какъ бы воплощаетъ лицо пьесы въ этомъ артистѣ и затѣмъ, въ силу привычки, не переноситъ уже нѣсколько иныхъ пониманія и передачи того же типа.

Отъ малой серепетовки пьесы не идутъ достаточно живо. Діалоги тянутся... «Это оттого, сказала намъ однажды иронически одна артистка, одна изъ тѣхъ, которыхъ дирекція ангажировала, чтобы онѣ изъ ложъ смотрѣли на игру товарищей,—что дѣйствующія лица боятся, какъ бы при скороговоркѣ русскіе не поняли по-

французски». Объясненіе остроумное, хотя и невѣрное, ибо вялая игра объясняется плохимъ знаніемъ ролей и малымъ числомъ репетицій.

«Первые любовники», которыхъ такъ много въ дѣйствительной жизни, очень рѣдко встрѣчаются на сценѣ, разумѣется талантливые. Для амплуа этого требуется соединеніе сценическаго дарованія съ красивою внѣшностью и изящными манерами, а такое сочетаніе встрѣтить не легко, и потому-то вполнѣ выдающіеся артисты на роли первыхъ любовниковъ такъ же немногочисленны, какъ теноры, у которыхъ не болитъ горло. Между тѣмъ на этихъ любовникахъ держится обыкновенно репертуаръ.

У насъ артиста, вполнѣ соотвѣтствующаго этому амплуа, на русской сценѣ нѣтъ со времени Сосницкаго въ молодости, а на французской со времени Бертона. Даже Вормсъ при громадномъ его дарованіи, мастерской декламаціи и большомъ жарѣ не былъ вполнѣ удовлетворителенъ, особенно съ внѣшней стороны. Гитри также не вполнѣ соотвѣтствовалъ строгимъ требованіямъ. Онъ, впрочемъ, у насъ сдѣлалъ большіе успѣхи и въ Парижѣ считается изъ лучшихъ артистовъ.

Артистокъ у насъ было не мало даровитыхъ, но зато если случалось, что артистка дѣйствительно даровита, то можно было заранѣе поручиться, что ангажирована вновь она не будетъ и абонентовъ ожидало горькое разочарованіе, а рецензентовъ превеликая докука. При этомъ въ новыхъ контрактахъ допускалась обыкновенно прибавка жалованья. Если бы дирекція не обратила на это вниманія и допустила бы укорениться системѣ писать контракты на короткій срокъ съ тѣмъ, чтобы почаще возобновлять ихъ съ надбавкою, то подобная система погубила бы французскій театръ въ Петербургѣ, какъ она погубила здѣсь итальянскую оперу.

Распоряженіе силами труппы оставляло желать многаго. При г. Вицентини силою навязывали публикѣ несносную г-жу Алисъ Лоди, а г-жу Лендеръ безъ церемоніи выжили, а это была артистка талантливая, веселая, элегантная, чрезвычайно красивая собою и любимая публикою.

Въ то время, когда выживали такихъ артистокъ, принимали актрисъ въ родѣ г-жи Анна Бодъ, оказавшейся ниже всякой критики: таланта ни малѣйшаго признака, голосъ и наружность мало сценическіе, хотя г-жа Бодъ подвизалась, говорятъ, во время оно въ какомъ-то кафе-шантанѣ. Непонятна цѣль ангажированія подобныхъ артистокъ; играть онѣ не могутъ, выдавать же жалованье имъ приходится только въ видѣ пенсіи. Едва ли, однако, справедливо производить на казенный счетъ пенсію

устарѣвшимъ артисткамъ парижскихъ кафе-шантановъ. Если даже ради покровительства всѣмъ отраслямъ европейскаго искусства признавалось нужнымъ давать пенсіи изъ казеннаго кармана заслуженнымъ дѣятелямъ кафе-шантана, то у насъ уже имѣлась въ это время подобная пенсіонерка — г-жа Мари Лажье. Добро бы еще означенныя пособія давались отъ избытка средствъ.

Да какъ было не быть дефициту, если предлагали публикѣ за огромныя деньги смотрѣть плохихъ артистокъ. Впечатлѣніе, ими произведенное, опредѣлялось сразу. Послѣ двухъ, трехъ сценъ публика массою уходила изъ театра; мы говоримъ «массою», конечно, условно, ибо теперь въ Михайловскомъ театрѣ,когда полъ-театра занято—говорятъ: «фу, какая толпа сегодня».

Безцеремонно выжили со сцены и г-жу Бертъ Стюаръ. Это была очень умная, талантливая и веселая артистка на роли простушекъ, которую просто не умѣли и не хотѣли утилизировать. Участь г-жи Стюаръ, естественно оскорбительную для самолюбія актрисы, раздѣляли и другіе французскіе артисты: г-жа Сильвіакъ, гг. Вальбель, Рейнаръ и др. получали жалованье, но не играли, а г-жа Дуо то и дѣло появлялась въ отвѣтственныхъ роляхъ, не имѣя на нихъ ни малѣйшаго права. Г-жу Бертъ Стюаръ, считали одно время совсѣмъ выбывшею изъ нашей труппы, пока не увидѣли въ ложѣ: оказалось, что она и не думала уходить, но просто два мѣсяца ей не могли найти никакого занятія!

Множество исторій имѣла и бойкая г-жа Анжель, хотя это была артистка второстепенная. Во всѣхъ инцидентахъ публика держала ея сторону, зная, что по обыкновенію вмѣсто одной г-жи Анжель пригласятъ двухъ и учетверятъ имъ обѣимъ жалованье. Наибольшій скандалъ произошелъ съ хорошенькой г-жею Эмэ Марсіаль; ее уволили по недоразумѣніямъ съ г. Ланжаллэ въ день ея бенефиса! Зато потомъ по суду дирекція заплатила большую неустойку.

Почему уволили даже капельмейстера г. Манжана — не знаемъ: потому ли, что онъ желалъ отдохнуть на пенсіи, или пожелали замѣнить его, по принятому обычаю, кѣмъ-либо, кто получалъ бы двойное жалованье, или же въ видахъ экономіи предполагалось вмѣсто одного французскаго капельмейстера имѣть двухъ — одного чеха, одного итальянца, каждого съ двумя помощниками изъ нѣмцевъ и еще третьяго сверхштатнаго русскаго, Гаврилова? Въ дѣйствительности г. Манжанъ былъ замѣненъ датчанином!

Въ заключеніе нѣсколько замѣчаній касательно туалетовъ. У артистокъ Михайловскаго театра они бываютъ обыкновенно сдѣланы съ большимъ вкусомъ, но необходимо иногда сообразоваться не только съ модою, но и съ условіями сцены. Между тѣмъ случается, что шлейфы артистокъ такъ велики, что занимаютъ всю площадку лѣса и вообще смѣшно видѣть это волоченіе бальныхъ шлейфовъ по лѣсу. Г-жа Брендо лѣтомъ шла какъ-то по лѣсу въ зимнемъ пальто, и тутъ же г-жа Мейтъ черезъ тотъ же лѣсъ собралась бѣжать въ Шотландію въ декольте съ кружевною косынкою на головѣ! Одинъ строгій блюститель модъ замѣтилъ еще, что г. Вальбель, являясь утромъ въ гри-де-перлевыхъ перчаткахъ, «обязанъ» былъ имѣть ихъ не гладкими, а съ прошивками, pour être correcte, какъ подобаетъ французскому артисту, играющему великосвѣтскихъ людей.

Публика.

Что наводитъ уныніе въ Михайловскомъ театрѣ, такъ это среди пустынныхъ рядовъ креселъ и ложъ видѣть постоянно одни и тѣ же лица публики, сидящія на однихъ и тѣхъ же мѣстахъ, иногда даромъ. Аристократы сидятъ даромъ по протекціи дирекціи, актрисы разныхъ театровъ — по протекціи театральныхъ заправилъ, кокотки и родственницы театральныхъ чиновниковъ — по протекціи капельдинеровъ. Вѣроятно и ламповщики кого-нибудь протежируютъ. Умилительное зрѣлище!

Только по субботамъ, въ дни бенефисовъ, наполняетъ залу театра лучшая публика и въ ложахъ красуются всѣ наши jolies mondaines. Разсматриваніе красивыхъ лицъ позволяетъ легче переносить многіе недостатки пьесъ и подъ-часъ господствующія въ нашихъ театрахъ индійскую жару и воздухъ, испорченный точно въ болотахъ Хартума.

Публика Михайловскаго театра хотя и держитъ себя, вслѣдствіе отсутствія «райка», сдержаннѣе публики другихъ нашихъ театровъ, все-таки далека отъ его того описанія, которое сдѣлалъ шестьдесятъ лѣтъ назадъ Бѣлинскій: «это совсѣмъ другой міръ и міръ прекрасный, писалъ о Михайловскомъ театрѣ знаменитый критикъ, потому что сюда собираются только люди, которые приходятъ наслаждаться сценическимъ искусствомъ и талантами, люди, которые не любятъ хлопать и кричать».

Къ сожалѣнію, нужно сознаться, что уровень пониманія и въ публикѣ Михайловскаго театра сильно понизился въ послѣднее время. По безсмысленному смѣху, напримѣръ, при видѣ отца Гамлета можно было вообразить себя сидящимъ въ Але-

ксандринскомъ театрѣ. Часть публики навѣрное не поняла смысла второй картины 4-го акта въ драмѣ Дюма «Кеан», гдѣ Кинъ упрекаетъ якобы сидящаго въ залѣ театра принца Валлійскаго. Между тѣмъ эта сцена очень удалась г. Гитри. Умныя вещи и тонкая игра все менѣе и менѣе находятъ у насъ цѣнителей. Въ то время, когда «драматическіе кабаки» устраиваютъ даже утреннія представленія за невозможностью удовлетворить всѣхъ потребителей, охотниковъ къ изящному оказывается весьма немного. Когда въ одной пьесѣ г. Гитри началъ умываться на сценѣ и остался для того въ полосатой рубашкѣ, то это невинное, повидимому, обстоятельство возбудило такое шумное волненіе среди многочисленныхъ поклонницъ артиста, что потребовалось шиканье для водворенія порядка. Публика смѣялась также въ моментъ, когда герой разсказывалъ объ отравленіи его бывшей возлюбленной. По поводу г. Гитри нельзя не отмѣтить факта, прекрасно рекомендующаго взгляды и вкусы нашей публики. Талантливый артистъ игралъ очень часто въ очень серьезныхъ роляхъ и театръ бывалъ на половину пустъ, но стоило ему заявить, что онъ явится въ комической, въ мало ему свойственной роли гувернера, въ пьесѣ Дьяченко, и билеты рвали нарасхватъ и трехъ спектаклей было недостаточно, чтобы удовлетворить любопытство публики. Отсюда мораль, что наша публика ѣздитъ въ театръ смотрѣть не пьесу и не игру и не ищетъ въ немъ эстетическаго удовольствія, а только курьезовъ, удовлетворяющихъ праздное любопытство.

А дамы пріѣзжаютъ вовсе не для того, чтобы смотрѣть удобно на сцену и любоваться игрою артистовъ, а чтобы показать — кто плоды вдохновенія своихъ модистокъ, кто плечи и руки, которыя и безъ помощи искусства производятъ достаточный эффектъ на завсегдатаевъ французскаго театра, этихъ крѣпостныхъ дирекціи, о которыхъ она по-истинѣ можетъ сказать qu'ils sont taillable et corveable à merci. Открытіе цирка, модный день котораго — суббота, съ своей стороны вредитъ представленіямъ Михайловскаго театра. Предпочтеніе конюшни храму французской Мельпомены — это своего рода знаменіе времени.

Михайловскій театръ, какъ и другіе, имѣетъ еще спеціальную публику — восторженныхъ поклонницъ того или другого артиста.

Публика у насъ любитъ изъ артистовъ создавать кумировъ, но у женщинъ это обожаніе хватаетъ всегда черезъ край: образовался цѣлый кружокъ барынь, которыя положительно одолѣваютъ нѣкоторыхъ артистовъ своими ухаживаніями; не только пишутъ имъ любовныя письма и вышиваютъ одѣяла и подушки, но даже на театральныхъ подъѣздахъ цѣлуютъ публично

руки. Бѣдный Мазини, гг. Вальбель, Андріе и Мельниковъ въ особенности угнетались этими новыми вакханками, представительницами такъ называемаго прекраснаго пола, большинство которыхъ давно вовсе не прекрасно и давно достигло возраста, когда нужно не бѣгать за артистами, а читать книгу: «Conseils aux femmes sur l'age de retour». Вотъ этимъ-то барынямъ бенефисы даютъ предлогъ вволю кричать, махать платками и подносить творенія своихъ пальчиковъ. Если бы послѣднія были молоды и красивы, а не стары и костлявы, то артистамъ можно бы было только позавидовать. Но стоило взглянуть на верхи, чтобы видѣть, что всѣ старыя дѣвы Петербурга назначали здѣсь себѣ свиданіе, и раекъ Михайловскаго театра напомналъ «Лысую гору».

Г. Андріе публика всегда принимаетъ особенно радушно, а дамы подносятъ огромные вѣнки, цвѣты, разныя серебряныя вещи и т. д. Мы говоримъ дамы, ибо сомнѣваемся, чтобы мужской полъ сталъ расходоваться на букеты артистамъ. Любопытная черта нравовъ: одна артистка жаловалась намъ, что мужчины-артисты получаютъ сравнительно вдесятеро болѣе подарковъ, нежели женщины-артистки. Означенная артистка, какъ новоприѣзжая изъ Парижа, въ святой невинности своей выводила изъ этого заключеніе, что въ Петербургѣ дамы имѣютъ болѣе склонности къ эстетикѣ!!

Хотя по таланту г. Вальбель актеръ далеко не первостепенный, притомъ очень манерный, рисующійся и подчеркивающій каждую фразу, но въ каждый его бенефисъ театръ ломился отъ изобилія публики, ибо г. Вальбель — la coquelucbe de ces dames, и такъ какъ онъ рѣдко игралъ, въ силу какихъ-то темныхъ закулисныхъ интригъ, то, понятно, всѣ поклонницы г. Вальбеля и его таланта собирались въ несмѣтныхъ силахъ почтить его бенефисъ. Съ внѣшней стороны успѣхъ былъ всегда необыкновенный. Столько было разныхъ поднесеній драгоцѣнныхъ вещей, букетовъ, вышивокъ, вѣнковъ и т. д., что поклонницы разныхъ итальянскихъ теноровъ и русскихъ баритоновъ чуть не давились отъ зависти. Французъ затмѣвалъ ихъ вдоловъ и положительно требовался ломовикъ, чтобы свезти всѣ эти дары къ г. Вальбелю на квартиру. Г. Вальбелю пришлось бы, кажется, спать на сорока подушкахъ, если бы онъ пожелалъ утилизировать всѣ сдѣланныя ему въ Петербургѣ подношенія. Однажды къ лавровому вѣнку для него былъ привязанъ шелковый халатъ! Слѣдовало ждать, что будутъ доставлены къ этому халату туфли и ночной колпакъ. Но дирекція была суровѣе къ артисту, чѣмъ разныя дамы, и не давала ему хода или поступала такъ коварно, что выбирала для г. Вальбеля роли стари-

ковъ въ рыжихъ уродливыхъ парикахъ, къ явному огорченію всѣхъ вышивальщицъ подушекъ и полотенецъ. А изуродовать себя—самопожертвованіе для артиста, равное по крайней мѣрѣ геропзму того римлянина, который бросился въ пропасть верхомъ на лошади, чтобы спасти республику. Г. Вальбель могъ пожалѣть, что театромъ управляютъ не женщины, а жестокосердые мужчины. Впрочемъ, это жестокосердіе далеко не пошло, и г. Вальбель, уволенный было отъ службы, черезъ нѣсколько лѣтъ вернулся, но — увы! — женатымъ.

ГЛАВА VIII.

Русскій авторъ на французской сценѣ.

Въ Парижѣ мы отправились какъ-то по приглашенію одного пріятеля въ «Théâtre Libre», гдѣ между прочимъ шла новая драма нашего талантливаго соотечественника графа Ржевускаго «Le comte Vitold». Спектакль очень затянулся и мы драмы до конца не досмотрѣли, но прочли о ней на другой день восторженныя похвалы такихъ крупныхъ театральныхъ критиковъ, какъ Леметръ, Витю и Сарсе.

«Théâtre Libre» — любопытное въ своемъ родѣ предпріятіе. Его устроилъ одинъ приказчикъ. г. Антуанъ, страстный любитель театра. Взяты были за безцѣнокъ залы обанкротившихся театровъ, сначала Mont-Parnasse, затѣмъ Menus Plaisirs, играть приглашены артисты безъ ангажементовъ или провалившіеся на другихъ сценахъ; въ «Comte Vitold» играла при насъ главную роль, напримѣръ, артистка, дебютировавшая въ «Gymnase» и такъ ошиканная, что посреди дѣйствія убѣжала со сцены и пропадала безъ вѣсти четыре дня. Понятно, подобнымъ артистамъ ничего не платили. Авторы также давали даромъ свои пьесы. Это все пьесы, непринятыя другими театрами. Шли онѣ не болѣе двухъ разъ: одинъ въ абонементъ, другой — въ общедоступный спектакль. Публика, состоявшая изъ литераторовъ, актеровъ и театральныхъ критиковъ, была почти вся даровая. Цѣль театра — отыскать новыхъ геніевъ, дать молодежи пробиться и создать новое свободное театральное искусство. Расходы покрывались абонатами, т. е. кружкомъ сочувствовавшихъ новому направленію въ искусствѣ.

Само собою, что ни одна изъ означенныхъ цѣлей достигнута не была и вся оригинальность новаго театра сводилась къ смертельной скукѣ и смѣшнымъ претензіямъ. Но критика

очень снисходительно отнеслась къ «Théâtre Libre». Секретъ этой снисходительности, главнымъ образомъ, заключался въ томъ, что новый театръ по своей дикости конкурренціи дѣлать прочимъ парижскимъ театрамъ не могъ, а интересы директоровъ и руководятъ парижскою театральною критикою, безъ церемоніи прямо и косвенно живущей на счетъ театровъ и получающей взятки отъ антрепренеровъ, авторовъ, артистовъ, артистокъ, ихъ содержателей, а иногда и отъ театральныхъ портныхъ.

Послѣ отзывовъ о драмѣ графа Ржевускаго, который имѣлъ репутацію одного изъ лучшихъ современныхъ польскихъ драматурговъ и одна пьеса котораго, хотя и безъ особаго успѣха, шла уже на Александринской сценѣ, намъ любопытно было посмотрѣть ее въ лучшей обстановкѣ на Михайловскомъ театрѣ. На этотъ разъ мы просидѣли драму до конца и все-таки не измѣнили о ней мнѣнія. А мнѣніе это очень просто: мѣсто комедіямъ графа Ржевускаго въ Краковѣ, Львовѣ, Варшавѣ, но не въ Петербургѣ и не въ Парижѣ. Тамъ они соотвѣтствуютъ цѣлому циклу подобныхъ же пьесъ, у насъ же они, что называется, не ко двору и никогда надлежащаго эфекта произвести не могутъ. Это не должно, однако, обезкураживать трудолюбиваго автора, превосходно владѣющаго французскимъ языкомъ. Мы знаемъ, какого труда стоитъ писаніе пьесъ. Справедливо сказалъ Бомарше, что «драматическія произведенія все равно, что дѣти для матери. Они начинаются въ минуту восторга, доносятся съ трудомъ, родятся съ мученіями и рѣдко живутъ, чтобы вознаградить родителей за хлопоты»...

Въ «Матросскихъ Досугахъ» Даля есть весьма извѣстный разсказъ, какъ грекъ пѣлъ пѣсню и плакалъ, а на вопросъ матроса: почему онъ плачетъ, когда слова пѣсни ничего не выражаютъ, грекъ отвѣчалъ: «по-русски это ничего не значитъ, но по-гречески очень чувствительно». Подъ видомъ шутки, здѣсь высказана глубокая эстетическая правда. Какъ православная обѣдня, которую въ китайской пагодѣ отслужили бы на португальскомъ языкѣ, произвела бы странное впечатлѣніе и никого не тронула бы, такъ и пьеса изъ польской жизни, исполненная по-французски для русской публики, невольно производила впечатлѣніе чего-то фальшиваго.

Типы, которые воспроизводитъ графъ Ржевускій, заурядны въ польскомъ обществѣ: эти изящные графы, съ одной стороны не брезгующіе занимать у жида по сто рублей, а съ другой имѣющіе такой чувствительный point d'honneur, что лишаютъ себя жизни изъ-за пустяковъ, эти гордыя и непреклонныя аристократическія женщины, которыя приносятъ жизнь дру-

гихъ въ жертву ради своихъ прихотей; эти шляхтянки, которыхъ воспитывали какъ барышень, но тутъ же, еще въ 50-хъ годахъ, драли на конюшнѣ, подостлавъ только коверъ (для отличія отъ хлоповъ); эти приживалки, считающія домъ пана какъ бы своею собственностью, — все это дѣйствительно взято изъ польской жизни. Но, какъ ей исключительно присущее, оно очень мало интересно для публики другихъ странъ и національностей.

Если, однако, характеры въ драмѣ вѣрны дѣйствительности, то нельзя сказать, чтобы молодой авторъ справился какъ слѣдуетъ со своимъ матеріаломъ; онъ старался сколько могъ подражать Дюма-сыну, но въ сценаріи пьесы видна его неопытность, подчасъ даже нѣкоторая наивность. Драмы собственно нѣтъ — это скорѣе сюжетъ для романа. Послѣ безконечной экспозиціи дѣйствіе разрѣшается въ двѣ минуты. Посудите сами.

Первый актъ открывается ожиданіемъ въ деревнѣ возвращенія графа Витольда, десять лѣтъ гулявшаго въ Парижѣ съ какою-то кокоткою и окончательно промотавшагося. Жена графа, Луиза, старается принять его похолоднѣе, и сначала не видно, чтобы у нея сохранились къ графу очень нѣжныя чувства. Во второмъ дѣйствіи равнодушная съ виду Луиза начинаетъ ревновать графа въ воспитанницѣ своей, бѣдной дворянкѣ Констанціи, и выгоняетъ послѣднюю изъ дому. Графъ, котораго тѣснятъ денежныя обстоятельства и который все еще любитъ свою парижскую кокотку, разстроенный изгнаніемъ Констанціи, рѣшается лишить себя жизни.

Заявленіе объ этомъ измѣняетъ поведеніе Луизы. Происходитъ большая сцена: жена валяется въ ногахъ у Витольда и увѣряетъ, что его любитъ. Такая перемѣна, зная впечатлительность польской натуры и экзальтированность польскихъ женщинъ, возможна, но странно это внезапное заявленіе графа — пойду и отравлюсь, которое можно принять за шутку.

Графъ дѣйствительно отравляется; въ послѣднемъ дѣйствіи онъ лежитъ въ кровати. Послѣ нѣсколькихъ quasi-трогательныхъ сценъ съ маленькою дочерью и Констанціей графъ приказываетъ женѣ подать себѣ портретъ парижской кокотки, а женѣ играть что-то изъ Ветховена (почему, скорѣе, не изъ Оффенбаха или Мюзара?) и, глядя на портретъ раскрашенный tendresse — умираетъ. — «Теперь-то ты, наконецъ, будешь совсѣмъ мой!» — въ ревнивомъ восторгѣ восклицаетъ графиня. Фраза, быть можетъ, психологически вѣрная, но нѣсколько оригинальная для той обстановки, въ которой она сказана.

Изъ дѣйствующихъ лицъ только у Витольда и особенно

у Лунзы большія роли, остальныя лишь аксессуары для пониманія происходящей между этими лицами драмы. Роли обоихъ трудны и очень неблагодарны. Г-жа Лина Ментъ и г. Гитри старались какъ могли, но какъ передвиганіе съ мѣста на мѣсто даже стопудовыхъ камней не составляетъ еще производительнаго труда, такъ и весь талантъ артистовъ не даетъ жизни тамъ, гдѣ ея нѣтъ. Мы говоримъ объ общечеловѣческихъ чертахъ героевъ драмы, національныя же черты, понятно, французамъ были совсѣмъ недоступны, хотя г. Гитри и выкрасилъ себѣ бороду въ бѣлокурый цвѣтъ.

* * *

Графъ Ржевускій принялъ подъ свою защиту Théâtre Libre и написалъ по этому поводу письмо въ «Новомъ Времени». На это письмо мы могли бы отвѣтить съ большею подробностью, но считаемъ это излишнимъ. Всѣ достоинства и польза театра Libre многократно описывались въ «Новомъ Времени» его парижскимъ корреспондентомъ г. Яковлевымъ. Упрекъ графа въ невѣдѣніи того, что творится въ этомъ театрѣ, обращенный собственно къ означенной газетѣ, былъ несправедливъ.

Съ другой стороны, далеко не всѣ критики, и весьма компетентные, раздѣляли оптимизмъ графа Ржевускаго и г. Яковлева. Мы укажемъ, напримѣръ, на превосходную и обстоятельную статью о Théâtre Libre въ «Annalles du théâtre et de la musique» Ноэля и Стуллига. Статья эта принадлежала перу Гектора Пессара, который считался однимъ изъ образованнѣйшихъ и серьезнѣйшихъ французскихъ журналистовъ (онъ былъ даже начальникомъ управленія печати и состоялъ долго театральнымъ критикомъ въ «Gaulois»). Пессаръ весьма невысокаго мнѣнія ни о дѣятельности «Свободнаго Театра», ни о пользѣ, приносимой послѣднимъ, хотя не отрицаетъ, что театръ этотъ возбуждалъ любопытство извѣстнаго круга публики, жадной ко всему новому.

По мнѣнію Пессара, новый театръ принесъ только отрицательную пользу уничтоженіемъ легенды о существованіи какого-то новаго невѣдомаго театральнаго искусства и новой эстетики, не признаваемой, будто бы, по рутинѣ директорами театровъ. «Свободный Театръ» доказалъ, что эстетическія теоріи, какъ бы онѣ оригинальны ни были, не въ силахъ сами по себѣ создать ни одного талантливаго писателя, ни одного талантливаго артиста. «Главное отличіе новаго театра — скука и тоска, плоская скука и черная тоска, говоритъ Пессаръ. Онъ не далъ сценѣ ничего новаго въ техническомъ отношеніи, чего не знали бы

греки и римляне, между тѣмъ неизбѣжныя требованія сцены дѣлаютъ неосуществимыми его претензіи на анализъ и микроскопическое изученіе характеровъ и среды». Успѣхъ новаго театра далъ бы, по заключенію Пессара, только поводъ укрѣпиться на французской сценѣ худшему изъ жанровъ—le genre ennuyeux.

* * *

Всѣ рекламы театру дохода не дали, но побудили французскую администрацію пригласить Антуана на офиціальное мѣсто директора «Одеона», гдѣ онъ могъ бы приложить съ успѣхомъ свои якобы новыя теоріи. Въ этой должности Антуанъ, однако, ровно ничего не сдѣлалъ, быстро поссорился со своимъ товарищемъ Жениси, вышелъ въ отставку и открылъ Théâtre-Antoine на томъ же Страсбургскомъ бульварѣ. Новый театръ сохранилъ въ репертуарѣ лучшія пьесы Théâtre Libre, но въ сущности ничѣмъ отъ другихъ второстепенныхъ парижскихъ театровъ теперь не отличается.

Антуанъ, какъ актеръ, не лишенъ комическаго таланта. Петербургъ могъ бы оцѣнить его, такъ какъ онъ пріѣзжалъ сюда съ труппою г-жи Жоссе, но такъ какъ представленія на Маломъ театрѣ этой недурно составленной труппы почему-то никто не посѣщалъ, то талантъ основателя «Свободнаго Театра» остался неизвѣстнымъ.

ГЛАВА IX.

Нашъ балетъ.

(По поводу новой книги о балетѣ).

Искусство танцевъ, безъ сомнѣнія, самое древнее искусство, древнѣе даже пѣнія, потому что ритмическія движенія первый человѣкъ могъ дѣлать въ маткѣ, т. е. до появленія своего на свѣтъ. Но балетъ, т. е. то сценическое примѣненіе танцевъ, которое мы видимъ на театрѣ, явленіе относительно новое, ему нѣтъ и полутораста лѣтъ. Историки балета, а таковыхъ было не мало, даютъ ему, впрочемъ, гораздо большую древность, начиная отъ Бахуса, а въ крайнемъ случаѣ съ конца XV столѣтія отъ Берганціо ди-Ботта. Но до Новера балетъ являлся только сплетеніемъ танцевъ и отдѣльныхъ пѣ съ оперою и драматическими представленіями, и только Новеръ связалъ его съ мимическою драмою и далъ современную форму, причемъ танцы являются не въ видѣ винигрета, а должны органически вытекать изъ самаго сюжета.

За этотъ относительно недлинный промежутокъ времени балетъ пережилъ уже много видоизмѣненій, главнымъ образомъ отъ моды, измѣненія вкуса публики и конкуренціи другихъ сценическихъ представленій; каждое такое видоизмѣненіе оплакивалось критиками и диллетантами, какъ паденіе балета чуть не окончательное, но въ общемъ балетъ и искусство танцевъ развивались, и рѣшительно нельзя сказать, какова будетъ ихъ дальнѣйшая судьба.

Полтора вѣка господствуетъ, какъ сказано, пантомимный балетъ, увлеченіе мимикою доходило до созданія чистой мимодрамы; недавно еще дѣлались попытки возобновить вкусъ къ ней въ Парижѣ; съ другой стороны, находили мимику скучною и возобновляли балеты-оперы и фееріи. Въ самомъ искусствѣ

танцевъ происходятъ значительныя измѣненія: экспрессивность ихъ замѣняютъ виртуозностью, доходящею до акробатизма. До конца XVII столѣтія танцовали на сценѣ одни мужчины, въ настоящее время публика готова была бы совсѣмъ изгнать послѣднихъ и въ Лондонѣ, напримѣръ, ставятся часто балеты почти безъ участія танцовщиковъ, что вовсе некрасиво. Было время, что даже на лицо надѣвали при танцахъ маски; со времени изобрѣтенія трико и прозрачныхъ платьевъ временъ директоріи танцовщицъ полураздѣли, прогрессъ въ Италіи дошелъ до полнаго уничтоженія, по крайней мѣрѣ для кордебалета, тюниковъ, что опять не всегда красиво и далеко не соблазнительно, ибо женщинъ, сложенныхъ какъ Діана, очень немного. Роли мужского и женскаго персонала мѣнялись: въ половинѣ XVIII столѣтія и въ началѣ нынѣшняго столѣтія въ трудныхъ па, пируетахъ, антраша со многими заносками отличались мужчины, женщины болѣе мимировали, теперь труднѣйшія па предоставляются балеринамъ, и иногда забавно смотрѣть, когда бѣдная танцовщица старается до седьмого пота, а партнеръ ея, здоровенный мужчина, гуляетъ по сценѣ, изрѣдка поддерживая ее въ пируетахъ. Вліяли и случайныя обстоятельства: въ XVIII столѣтіи, когда не было трико и дамы не носили панталонъ, понятно, танцовщицамъ нельзя было дѣлать тѣхъ движеній ногами, которыя дѣлаютъ съ чистою совѣстью и полнымъ цѣломудріемъ современныя балерины. Прогрессъ въ этомъ отношеніи замѣчается даже и на низшей степени хореографіи, въ канканѣ, дебардерки 40 годовъ—институтки по сравненію съ нынѣшними парижскими танцовщицами кафе-шантановъ. И здѣсь подѣйствовало измѣненіе вкуса: въ то время, когда женщина se tremousse—мечется, точно въ пляскѣ св. Вита, мужчина ея болтаетъ лишь ногами.

На движеніе въ хореграфическомъ искусствѣ болѣе всего вліяло появленіе новыхъ крупныхъ талантовъ, рутина быстро охлаждаетъ публику. Въ прошломъ столѣтіи искусство развивалось по преимуществу въ Парижѣ подъ покровительствомъ двора, крупные таланты: Камарго, Саллэ, Гимаръ, изъ мужчинъ Вестрисы поддерживали вкусъ къ балету, Новеръ произвелъ въ немъ цѣлый переворотъ, и надобно удивляться, почему ему нѣтъ нигдѣ монумента, когда столько ничтожества отлито изъ бронзы. Созданная въ концѣ прошлаго столѣтія въ Миланѣ, подъ покровительствомъ австрійскаго правительства, вообще много сдѣлавшаго для искусства, школа танцевъ играла въ нынѣшнемъ столѣтіи наиболѣе важную роль по отношенію къ балету: тамъ совершенствовались таланты, а Парижъ давалъ имъ только имя и европейскую репутацію. Тальони и Фанни Эльслеръ среди

всемірнаго увлеченія итальянскою оперою возстановили вкусъ къ балету, упавшій было съ паденіемъ Наполеона, сочинявшаго для Гарделя темы для балетовъ. Въ 60 и 70 годахъ балетъ опять падалъ, оперетка и музыка отвлекли отъ него вниманіе публики, но «Эксцельсіоръ» опять воскресилъ въ Италіи любовь къ хореографіи и опять итальянки заплясали во всѣхъ концахъ свѣта — въ Чили, на Явѣ и въ Мельбурнѣ, возстановя репутацію своего прекраснаго искусства.

Въ Россіи балетъ имѣетъ уже свою исторію. Вотъ уже сто шестьдесятъ лѣтъ, какъ существуетъ у насъ постоянная балетная труппа, въ которой фигурировали почти всѣ европейскія хореографическія знаменитости; болѣе столѣтія, какъ основана казенная школа танцевъ; внимательно содержимая въ интересахъ искусства, она выпустила четыре поколѣнія артистовъ и артистокъ.

Конечно, эти артисты въ общемъ были всегда гораздо слабѣе иностранныхъ. Въ искусствѣ, кромѣ темперамента, есть ремесленная сторона, пріобрѣтаемая наслѣдственностью или тяжелымъ трудомъ, и въ этомъ отношеніи наша школа—учрежденіе казенное—должна была отставать, да и сырой матеріалъ въ ея рукахъ былъ не тотъ. Старыя танцовщицы, даже легкая, «какъ пухъ отъ устъ Эола», Истомина, Берилова, Колосова, Данилова, Телешева, были скорѣе мимическія артистки, онѣ показались бы теперь очень тяжеловѣсными; въ ихъ время, впрочемъ, какъ я говорилъ, собственно искусствомъ танцевъ отличались танцовщики. Подъ вліяніемъ Тальони, Андреянова и особенно Смирнова подвинулись впередъ въ техникѣ; въ Москвѣ славилась въ это время легкая «какъ блоха» Санковская (къ увлеченіямъ Москвы слѣдуетъ относиться очень скептически); позднѣе явилась Богданова, талантъ которой былъ значительно преувеличенъ рекламою, далѣе на смѣну ей выступили Муравьева и Суровщикова (Петипа). Послѣдняя отличалась скорѣе красивою наружностью, первая же хотя была танцовщицей terre à terre, но обладала большимъ талантомъ и до сихъ поръ остается лучшею изъ всѣхъ русскихъ балериною. Недурною и только танцовщицей была московская Лебедева, танцовавшая и у насъ. Огромныя надежды подавала Евг. Соколова, но, покинувъ временно по случаю замужества сцену, она никогда уже не могла пріобрѣсти прежнихъ легкости и силы въ танцахъ, и нравилась за красоту и грацію, коихъ недоставало г-жѣ Ваземъ, послѣдней изъ нашихъ выдающихся балеринъ, если не считать Вергиной. Съ 80-хъ годовъ дирекція производитъ въ балерины по вакансіи, какъ повышаютъ исправныхъ чиновниковъ, но, кажется, можно и 35 лѣтъ пѣть теноромъ, а до Таманьо не до-

нѣться. Изъ молодыхъ нашихъ балеринъ наиболѣе способною мы считаемъ московскую Рославлеву, хотя не лишены были таланта и Никитина, Кшесинская и Преображенская.

Мужской персоналъ былъ сравнительно бѣднѣе; здѣсь очень немного собственныхъ, а не привозныхъ, крупныхъ дарованій: Гольцъ, Гердтъ и комикъ Стуколкинъ; въ послѣднее время выдвинулся Кякштъ.

Кордебалетъ нашъ, наоборотъ, всегда отличался хорошею школою и любовью къ своему искусству. Знатокъ и ярый балетоманъ графъ Гренни, бывшій у насъ итальянскимъ посломъ, увѣрялъ меня, правда, что русскій кордебалетъ отличается отъ итальянскаго только тѣмъ, что у русскихъ всегда руки чисты (набѣлены), а у итальянокъ руки грязныя, но имѣются и другія отличія, объясняемыя тѣмъ, что заграницею и артистки часто учатся у частныхъ учителей и лишены всякаго воспитанія, всегда облагораживающаго артиста.

Въ прежнее время нашъ кордебалетъ былъ, говорятъ, еще лучше; его меньше кормили, но чаще колотили по извѣстному рецепту сына Сирахова, которымъ нѣсколько злоупотреблялъ знаменитый Дидло, о чемъ долго съ ужасомъ вспоминали его ученики. Теперь, кромѣ меньшей строгости, училище наше отличается отсутствіемъ профессоровъ: остались ветхіе старики.

Отличаются между собою не только кордебалеты русскіе отъ парижскаго или миланскаго, но петербургскій отъ московскаго; наши танцовщицы малаго роста — измельчаніе это идетъ еще прогрессивно, но попзящнѣе; московскія поздоровѣе, но толстоногія; лучшее же здоровье служитъ, однако, причиною, что московское училище выпускаетъ много сильныхъ танцовщиковъ *).

Нельзя сказать однако, что долгій промежутокъ времени существованія балета въ Россіи и то, что послѣдній пользовался любовью публики, относительно просвѣщенной, а по временамъ состоялъ подъ особымъ покровительствомъ и считался какъ бы привилегированнымъ, ознаменовался созданіемъ національнаго искусства. Нашъ балетъ считается русскимъ, по крайней мѣрѣ его не даютъ въ Великомъ посту, — но онъ остался въ узко подражательныхъ рамкахъ: и балетмейстеры, и репертуаръ, и школа,—все въ немъ заимствованное и созданіе чисто русскаго балета еще впереди. Правда, что и въ другихъ отрасляхъ искусства сдѣлано у насъ немного болѣе, даже въ такихъ, какъ ар-

*) Въ Россіи есть еще балетъ въ Варшавѣ, но онъ теперь ниже посредственности, не смотря на любовь поляковъ къ танцамъ, о чемъ будетъ сказано далѣе.

хитектура, гдѣ климатъ естественно подсказываетъ свои собственные мотивы. Конечно, въ исполненіи танцевъ русскіе вкладываютъ нѣчто свое собственное, что мы замѣчаемъ еще менѣе чѣмъ иностранцы, но эти оттѣнки недостаточны и потребуется еще, вѣроятно, значительный періодъ времени, пока русская хорографія займетъ надлежащее мѣсто.

Во всякомъ случаѣ она имѣетъ уже почтенное прошлое и исторіи этого прошлаго г. Плещеевъ посвятилъ объемистую книгу *), роскошно изданную, со множествомъ портретовъ старыхъ и новыхъ хореграфическихъ артистовъ и артистокъ, по преимуществу русскихъ, портретовъ, клише которыхъ были нарочно заказаны авторомъ заграницею. Это своего рода подарокъ любителямъ балета, а равно небезъинтересный вкладъ въ исторію нашего театра. Для насъ же онъ тѣмъ цѣннѣе, что книга посвящена намъ «какъ любителю всего изящнаго».

Г. Плещеевъ взялъ за образецъ хроники Арапова и г. Вольфа, и книга его не столько исторія, сколько хроника балета, особенно подробная за 15 послѣднихъ лѣтъ. Кромѣ печатнаго матеріала, авторъ пользовался и личными воспоминаніями и бесѣдами со спеціалистами. Онъ просмотрѣлъ внимательно большинство источниковъ, записки современниковъ, старыя рецензіи, наконецъ, все, что было написано сколько-нибудь связнаго о нашемъ балетѣ. Написано, впрочемъ, очень немного, такъ какъ книгъ о театрѣ на русскомъ языкѣ навѣрное вдесятеро менѣе, чѣмъ о разведеніи куръ и индюковъ **).

По поводу воспоминаній современниковъ надо, впрочемъ, замѣтить, что здорово врутъ эти современники. Г. Плещеевъ исправляетъ по документамъ ихъ нѣкоторые отзывы. Замѣчательно, что даже о томъ, что всѣ могутъ видѣть, отзывы бываютъ діаметрально противоположны, такъ, напр., у извѣстной танцовщицы 20-хъ годовъ, Маріи Даниловой, по словамъ однихъ современниковъ, были черные волосы, а по словамъ другихъ — свѣтло-русые ***). Точно также діаметрально противопо-

*) *А. Плещеевъ.* «Нашъ балетъ». Балетъ въ Россіи до начала XIX столѣтія и балетъ въ С.-Петербургѣ до 1896 г.», со 106 портретами и рисунками. Спб. 1896.

**) Кромѣ нашей книги «Танцы, балетъ и ихъ мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ» (два изданія), мы знаемъ только «Танцовальный словарь» прошлаго столѣтія, переводъ довольно безтолковой книги московскаго балетмейстера Блазиса «Танцы, балетъ и танцовщицы» и «Письма о балетѣ» г-жи Нелидовой. Остальное все или журнальныя статьи, или рецензіи.

***) Курьезно, что непзвѣстно положительно, какіе были, напр., глаза у Екатерины II, хотя она царствовала 34 года и видѣли ее сотни тысячъ людей. Валишевскій, даровитый авторъ «Le roman de l'Impératrice» и «Autour d'un trône», говоритъ, что, по словамъ однихъ «очевидцевъ», у Екатерины были голубые глаза, по словамъ другихъ—темные.

ложны и отзывы о впечатлѣніи, которое производили артисты; въ этомъ случаѣ оцѣнка всегда субъективная: то, что одному кажется страстнымъ, другому кажется холоднымъ; что одного поражаетъ легкостью, другому кажется тяжелымъ и т. д. безъ конца. Сопоставленіе подобныхъ отзывовъ положительно сбиваетъ читателя.

Если собранные г. Плещеевымъ матеріалы очень интересны, а для справокъ по исторіи театра даже будутъ необходимы, то нельзя сказать, чтобы собственные взгляды автора были всегда вѣрны. За старое время онъ держался восторженныхъ мнѣній рецензентовъ, контролируемыхъ дирекціей, не провѣривъ иногда отзыва о тѣхъ же знаменитостяхъ изъ другихъ источниковъ, за болѣе же близкое время онъ за основаніе беретъ рецензіи малой прессы, всегда почти пристрастныя. О нѣкоторыхъ знаменитостяхъ онъ говоритъ по собственному умозаключенію и также нерѣдко впадаетъ въ ошибки.

У насъ перебывало множество хореграфическихъ знаменитостей. Со временъ Феррарисъ и Розатти мы ихъ всѣхъ хорошо помнимъ, а о танцовщицахъ 30-хъ годовъ слышали отзывы отъ лицъ, ихъ дѣйствительно видѣвшихъ и притомъ понимавшихъ искусство. Изъ знаменитыхъ иностранокъ — Пейсаръ и Круазетъ, восхищавшія балетомановъ 30-хъ годовъ, были звѣзды второй величины; въ концѣ 30-хъ и въ 40-хъ годахъ Люсиль Гранъ ровно ничѣмъ не выдавалась, но зато Тальони и Фанни Эльслеръ были первоклассныя дарованія, восхищавшія публику и заставившія говорить о себѣ нѣсколько лѣтъ; онѣ снова возбудили страсть къ хореграфіи, свирѣпствовавшую въ 20-хъ годахъ и отголосокъ которой сохранился въ «Евгеніи Онѣгинѣ». Традиціи Тальони до сихъ поръ твердо держатся въ нашемъ балетѣ, благодаря ея партнеру г. Іогансону, долгіе годы состоящему профессоромъ танцевъ.

Въ 50-хъ годахъ и началѣ 60-хъ годовъ у насъ былъ рядъ знаменитыхъ иностранныхъ балеринъ: Карлотта Гризи, Черрито, Феррарисъ, Розатти, Сальвіони, Доръ и Гранцева, были и очень посредственныя иностранки Іелла, Фридбергъ; болѣе успѣха изъ нихъ имѣли силою техники Феррарисъ, а общимъ ансамблемъ — нѣмка Гранцева, Розатти же, прекрасная мимистка, была слишкомъ стара, чтобы поддержать свою европейскую репутацію. Балетъ въ началѣ 60-хъ годовъ вновь вошелъ въ моду, какъ потому, что явились русскіе таланты, такъ и потому, что онъ пользовался особымъ покровительствомъ въ высшихъ сферахъ, чего не было съ 40-хъ годовъ.

70-е года и начало 80-хъ было временемъ относительнаго упадка и охлажденія публики къ балету. Новый интересъ вы-

звало появленіе выписанной г. Лентовскимъ Цукки съ ея несравненнымъ мимическимъ талантомъ; она возстановила интересъ къ хореграфіи и ввела въ моду новую итальянскую школу танцевъ. Съ тѣхъ поръ фигурировалъ цѣлый рядъ иностранныхъ балеринъ на казенной сценѣ: Бессоне, Корнальба, Альджизи, Бріанца, Дель-Эра, Полини, Леньяни, а на частныхъ сценахъ: Флиндтъ, Джури, Лимидо, Чераллэ, Зоцо, Росси, Белла, Черри, Ривольта и др. Случалось, что пять итальянскихъ балеринъ танцовали у насъ сразу. Но при такомъ embarras de richesses ни одна не могла заставить забыть Цукки. Такимъ образомъ, настоящій успѣхъ hors ligne имѣли у насъ и оставили замѣтный слѣдъ только Тальони, Фанни Эльслеръ и Цукки; между тѣмъ изъ книги г. Плещеева выходитъ, будто не было у насъ по искусству танцовщицъ выше Дель-Эра и г-жи Леньяни, послѣднюю авторъ считаетъ едва ли не предѣломъ хореграфическаго таланта; между тѣмъ, не отрицая крупнаго дарованія этихъ двухъ звѣздъ, слѣдуетъ сильно поубавить изъ этихъ панегириковъ.

Дель-Эра произвела большой эффектъ потому, что, будучи большого роста, танцовала на маленькомъ аркадійскомъ театрѣ; когда она вылетала въ какомъ-нибудь pas de deux на сцену, то носокъ ея сразу почти упирался въ противоположную кулису. Эффектъ получался большой; но когда та же балерина выступила на сценѣ Маріинскаго театра, она имѣла успѣхъ очень средній, — правда, этотъ дебютъ состоялся шесть лѣтъ позже, когда актриса и потяжелѣла, и подурнѣла.

Г-жа Леньяни отличается чрезвычайною силою; если въ головоломныхъ и смѣлыхъ пируетахъ и другихъ пà она не производитъ впечатлѣнія акробатизма, то потому, что артистка эта по природѣ своей граціозна и всѣ движенія ея мягки, но она лишена совершенно элевація, т. е. воздушности, и танцы ея рѣшительно не имѣютъ экспрессіи, той нѣмой поэзіи, которая и составляетъ главную прелесть искусства. Поэтому она, вѣроятно, и была мало оцѣнена, когда танцовала въ Парижѣ.

Кромѣ несамостоятельности въ нѣкоторыхъ сужденіяхъ, попадаются въ книгѣ и ошибки, неизбѣжныя, впрочемъ, въ изданіи, гдѣ собрана такая масса именъ и фактовъ. Сказано, напримѣръ, что Цукки родилась въ Парижѣ, а она родилась въ Пармѣ; разсказано содержаніе «Брамы», между тѣмъ Цукки поставила вмѣсто послѣдняго акта этого знаменитаго балета послѣдній актъ «Fille de Cleope». Наберутся при внимательномъ чтеніи и другія подобныя погрѣшности.

Не малое число строкъ г. Плещеевъ посвящаетъ осмѣянію

такъ-называемыхъ «балетомановъ», припоминая различные о нихъ анекдоты, сатирическіе стишки и остроты.

Любителей балета у насъ, кажется, съ 40-хъ годовъ называютъ балетоманами, т. е. маньяками балета; число ихъ то увеличивается, то уменьшается, смотря по модѣ, къ числу ихъ присоединяется не мало людей, совершенно беззаботныхъ насчетъ искусства, а любящихъ поглазѣть на хорошенькихъ женщинъ, а иногда и поужинать съ ними. Эти паразиты имѣются въ средѣ любителей каждаго искусства и нѣтъ въ этомъ явленіи ничего удивительнаго. Но тотъ кружокъ истинныхъ любителей, который въ дѣйствительности очень немногочисленъ, который серьезно восхищается какимъ-нибудь чисто сдѣланнымъ антраша, страдаетъ отъ замѣны Ивановой Петровой въ какомъ-либо па и ведетъ безконечные споры о заноскѣ антраша или вниманія батмановъ той или другой танцовщицы, споръ, для простыхъ смертныхъ кажущійся очень смѣшнымъ,—въ сущности самый полезный народъ для театра.

Этими-то людьми и живетъ искусство, они-то и отыскиваютъ «у воды» молодые или неоцѣненные или забытые таланты, поощряютъ ихъ, выдвигаютъ впередъ, волнуются, интригуютъ, попадаютъ впросакъ, увлекаются, ссорятся между собою и т. д. Но безъ нихъ искусство было бы въ рукахъ однихъ чиновниковъ или самихъ артистовъ, т. е. ремесленниковъ искусства, и никогда не устанавливалась бы та необходимая связь между театромъ и публикою, безъ которой искусство процвѣтать не можетъ. Инымъ это покажется парадоксальнымъ, а въ дѣйствительности это такъ.

Я говорилъ выше, что ангажементъ Цукки спасъ у насъ балетъ отъ полнаго охлажденія со стороны публики, онъ даже поднялъ искусство, вливъ въ него новую кровь. Надобно было видѣть, какъ ополчились на эту артистку всѣ имѣвшіе интересъ сохранить statu quo, но вотъ явились помогать дебюту балетоманы (между ними было даже нѣсколько представителей крупныхъ державъ); одинъ выписывалъ Цуккѣ музыку, другой хлопоталъ доставить ей извѣстность при дворѣ, третій на репетиціи таскалъ кулисы, четвертый усиленно поилъ балерину для храбрости коньякомъ, пятый посвящалъ публику въ газетахъ въ тайны предстоящаго торжества «божественной», шестой уговорилъ знаменитую артистку вымыть едва ли не въ первый разъ въ жизни руки мыломъ и т. д.— и въ результатѣ получился колоссальный успѣхъ, публика ликовала и чуть не поздравляли другъ друга съ новообрѣтеннымъ талантомъ, три года затѣмъ занимавшимъ весь Петербургъ.

Безъ фанатиковъ ни одно искусство никогда не процвѣ-

тетъ: книги, картины, музыка, древности, все имѣетъ своихъ маньяковъ, которымъ ихъ спеціальность кажется важнѣйшею и первѣйшею, тузовою, какъ говоритъ г. Стасовъ, вещью на свѣтѣ. Мы того мнѣнія и нѣсколько разъ высказывали его, когда были театральнымъ критикомъ, что еслибы нашъ драматическій театръ, — конечно, важнѣйшая для Россіи отрасль сценическаго искусства, — имѣлъ когда-либо десятокъ людей, столь горячо ему преданныхъ, какихъ имѣлъ съ поконъ вѣка балетъ, то навѣрное наша отечественная Мельпомена не сидѣла бы теперь на колѣняхъ у г. Крылова, а Талія не искала бы содержанія на счетъ капиталовъ г. Пальма.

Говорятъ, что это невозможно, потому что атмосфера въ балетѣ другая: десятки паръ хорошенькихъ глазокъ, воздухъ, наполненный рисовою пудрою, и гладко обтянутое трико на развитыхъ икрахъ вовлекаютъ сами собою въ водоворотъ хореграфическаго искусства. На дѣлѣ это не такъ. Сколько у насъ и вездѣ страстныхъ любителей рѣдкостей или спорта, проводящихъ полжизни въ Александровскомъ рынкѣ или въ конюшнѣ, а неужели созерцаніе русскихъ актрисъ менѣе интересно, чѣмъ старыхъ антиковъ, или изученіе игры русскихъ актеровъ менѣе занимательно, чѣмъ бѣга рысистыхъ жеребцовъ?

Помимо же кружка балетомановъ наша публика въ хореграфическомъ искусствѣ, какъ и во всѣхъ другихъ, кромѣ искусства пить водку, играть въ карты и сплетничать, не далеко ушла.

Каждому, посѣщающему наши театры, приходилось быть свидѣтелемъ слѣдующаго явленія: поетъ спавшій съ голоса пятидесятилѣтній теноръ, или второстепенная примадонна, и публика неистово аплодируетъ, но на смѣну являются танцовщицы и, какъ бы хорошо и изящно онѣ ни танцовали въ оперѣ, наша публика стыдится аплодировать! Другое явленіе: въ балетѣ танцуютъ какое-нибудь классическое grand pas d'action, балерина въ ударѣ, самыя трудныя варіаціи исполняетъ она шутя, публика поглядываетъ равнодушно, но заиграли плясовую, цыганскій или псевдо-мавританскій танецъ, выходитъ старая толстая танцовщица съ отекшими ногами, подергиваетъ плечами, и та же публика хлопаетъ съ азартомъ и требуетъ повторенія.

А между тѣмъ заграницею почему-то считаютъ петербургскую публику тонкою цѣнительницею хореграфическаго искусства! Въ дѣйствительности можно сказать, что не только масса публики, но и большинство нашихъ театраловъ, даже записныхъ, очень мало понимаютъ въ балетѣ. Они смотрятъ на геніальнѣйшія адажіо, какъ смотритъ корова на проходящій мимо поѣздъ желѣзной дороги.

Нѣкоторые это тупое впечатлѣніе стараются оправдать, возводя свое непониманіе въ принципъ и увѣряя, будто бы балетъ и танцы не имѣютъ ничего общаго съ изящными искусствами.

Подобные взгляды публики подтверждаются и книжными примѣрами. Развертываемъ «Толковый Словарь» Даля. Этотъ ученый не считаетъ балетъ искусствомъ; по его объясненію «балетъ — зрѣлище, составленное изъ плясокъ и нѣмого дѣйствія», балетмейстеръ — «содержатель общества плясуновъ, начальникъ надъ ними»! Въ «Систематической библіографіи» г. Межова балетъ отнесенъ въ одну рубрику съ уженіемъ рыбы, верховой ѣздой и гимнастикой!!

Между тѣмъ танцы не только изящное искусство, но, по мнѣнію всѣхъ древнихъ и многихъ новѣйшихъ эстетиковъ, величайшее изъ пластическихъ искусствъ, такъ какъ работаетъ надъ самимъ человѣкомъ.

ГЛАВА IX.

Итальянскія балерины въ Россіи.

Бѣдный балетъ нашъ къ половинѣ 1880-хъ гг. былъ доведенъ до совершеннаго упадка. Публика его посѣщала мало и сборы были невелики, между тѣмъ по составу труппы, по опытности балетмейстера, по хорошимъ традиціямъ, сохранившимся въ театральномъ училищѣ по части танцевъ, и по значительности отпускавшихся на балетъ средствъ, онъ могъ бы попрежнему занимать выдающееся мѣсто въ числѣ нашихъ столичныхъ сценъ. Паденію балета, которымъ когда-то гордился Петербургъ и которымъ онъ продолжалъ щеголять передъ иностранцами, содѣйствовала болѣе всего система закулиснаго кумовства. На занятіе хореграфическимъ искусствомъ смотрѣли какъ на службу, почему и примѣняли къ нему табель о рангахъ. Забывая, что таланты даже въ поваренномъ искусствѣ, какъ свидѣтельствуетъ Брилья-Саваренъ, родятся, а не создаются, начали производить на вакансіи изъ вторыхъ танцовщицъ въ первыя, изъ первыхъ въ балерины. Такое производство, можетъ быть, было очень гуманно, ибо отчего какой-нибудь дѣвицѣ, всю жизнь прыгающей на низшемъ окладѣ, не попрыгать на высшемъ, но публика равнодушна къ подобнымъ монтіоновскимъ наградамъ. Ей все равно, заслуживаетъ или нѣтъ чье-либо усердіе поощренія; ей нуженъ артистъ, который бы ее увлекалъ; повышать же кого либо по линіи въ балетѣ все равно, что въ оперѣ производить въ примадонны изъ хористокъ. Затѣмъ балету необходимо также и разнообразіе. Кругъ его сравнительно ограниченъ, въ особенности для массы, не различающей тонкостей искусства, а такъ какъ нигдѣ, какъ въ балетѣ, интересъ не сосредоточивается на одномъ лицѣ, то балерина, будь она хотя и первоклассною по техникѣ, въ концѣ концовъ

прискучаетъ публикѣ, которая заранѣе знаетъ каждое ея движеніе. Поэтому даже Тальони, восхищавшая всю Европу и считавшаяся несравненною, въ четвертый и пятый сезонъ далеко уже не привлекала у насъ публику.

Если это для первоклассныхъ талантовъ, то еще въ худшемъ положеніи находилась публика, когда ей балеринами предлагали танцовщицъ, которыхъ десять лѣтъ всѣ видѣли на вторыхъ роляхъ и къ таланту которыхъ достаточно присмотрѣлись. Поэтому вездѣ — да и у насъ въ прежнее время — если объявлялся въ школѣ талантъ, то его до времени берегли и не показывали, и, обучивъ только до конца, сразу выпускали на соотвѣтствующія роли. Первое впечатлѣніе ужасно важно для сцены, и если о комъ либо составилось мнѣніе, какъ о второстепенномъ артистѣ, то ему на той же сценѣ невозможно побѣдить предубѣжденіе публики, хотя бы трудомъ и талантомъ и удалось достигнуть высшаго развитія.

Затѣмъ не надобно забывать, что недовольно еще очень высоко подымать ноги въ батманахъ или кабріоляхъ, чтобы сдѣлаться балериной. Можно даже и очень хорошо танцовать въ техническомъ отношеніи, а все-таки не имѣть права стать прима-балериной. Чтобы увлекать публику, надобно имѣть такое сочетаніе граціи, мимическаго таланта, изящества и миловидности, которое встрѣчается очень рѣдко.

Всѣ эти элементарныя истины были пренебрежены у насъ по отношенію къ балету, и неудивительно, что публика охладѣла къ нему. Г-жа Ваземъ была выдающаяся танцовщица, но публикѣ прискучило смотрѣть ее одну слишкомъ десять лѣтъ подъ-рядъ, ибо другою балериною считалась г-жа Соколова, отличавшаяся только граціею. За выходомъ въ отставку г-жи Ваземъ, съ истинно артистическимъ чутьемъ понявшей, что всегда лучше уйти со сцены ранѣе, чѣмъ нужно, нежели позже, были въ балерины произведены на вакансіи г-жи Горшенкова, Никитина и Іогансенъ. Это были хорошія солистки; онѣ съ успѣхомъ могли занимать первыя мѣста въ маленькихъ балетахъ, но если бы и были въ силахъ занимать таковыя въ большихъ балетахъ, то одинъ фактъ, что публика ихъ знала напзусть, указывалъ, что съ такими сюжетами привлечь вниманіе и дѣлать сборы нельзя. Профессора могутъ, сколько угодно, одобрять ту или другую танцовщицу, но если она не дѣлаетъ сборовъ, то пользы для театра отъ нея мало.

Въ придачу всѣ талантливые танцовщики были уже люди пожилые, а иные и очень почтенныхъ лѣтъ. Между молодыми не было ни одного хорошаго классическаго танцовщика, ни комика. Гг. Іогансонъ, Стуколкинъ, Кшесинскій, Гердъ не имѣли

кандидатовъ на свои амплуа. Единственное превосходство нашего балета было въ составѣ первыхъ и вторыхъ танцовщицъ.

Говорили, правда, что публика охладѣла, потому что балетъ не въ модѣ. Но это несправедливо; танцы такое искусство, которое всегда будетъ нравиться, ибо оно въ натурѣ человѣка. Увѣряли вѣдь, будто и итальянская опера не въ модѣ, когда она была плоха и ея не посѣщали, но стоило пригласить Патти, Нильсонъ, Мазини — и опера вошла въ моду. Даже и въ русской оперѣ давно ли представители «могучей кучки» утверждали, что итальянская музыка противна развитому русскому уху, что ей нужна музыка халдейская, но успѣхъ «Травіаты», «Цирюльника», когда нашлись для нихъ приличные исполнители, доказываетъ, что все дѣло въ послѣднихъ, а не въ теоріяхъ. Съ балетомъ та же исторія; мода на него всегда была въ Петербургѣ, когда танцовали Тальони, Эльслеръ, Гризи, Гранцева, Муравьева и т. п.; когда же танцовали посредственности, то и въ 40-хъ, и въ 50-хъ годахъ балетъ былъ совершенно пустъ. Объ этомъ легко справиться въ «Хроникѣ» Вольфа.

И по-истинѣ надо быть записнымъ балетоманомъ, чтобы смотрѣть въ 150-й разъ «Конька» или въ 40-й разъ «Зорайю», дававшихся буквально въ той же обстановкѣ, безъ малѣйшихъ измѣненій и съ тѣмъ же наличнымъ составомъ. Массу публики, особенно при крайне дорогихъ цѣнахъ мѣстъ въ балетѣ, введенныхъ съ 1881 года, подобныя повторенія очень мало интересовали. Но ее бы, конечно, заинтересовало мастерское исполненіе новой талантливой балерины, и потому единственное средство поправить дѣло балета было ангажировать какую-нибудь звѣзду, что мы усиленно и безуспѣшно совѣтывали.

На это возражали, что имѣть балерину, которая привлекала бы публику, нельзя по двумъ причинамъ: во-первыхъ, потому, что нѣтъ на это денежныхъ средствъ, и, во-вторыхъ, что такихъ-де балеринъ въ Европѣ не сыщется. И то и другое было ложно. Если были средства издерживать тысячи на непужныя обивки и драпировки и на постановку уродливыхъ оперъ разныхъ Сальвейровъ и скучныхъ драмъ Борнье, то нашлись бы 10 — 15 тысячъ для хорошей балерины. Здравый смыслъ говорилъ, что лучше затратить двадцать тысячъ и имѣть плюсъ 50,000 сбора, нежели, затративъ десять, получить минусъ тѣ же 50,000.

Завѣреніе же, будто балеринъ нѣтъ въ Европѣ, хотя и подкрѣплялось командировкою балетмейстера, было также нелѣпо. Не говоря уже о томъ, что публика довольствовалась бы хотя и такими же, какія у насъ были, только бы ей представлялось нѣкоторое разнообразіе, отличныхъ итальянскихъ танцовщицъ,

далеко превосходившихъ своею техникою русскихъ балеринъ послѣдняго времени, было нѣсколько, а Миланъ готовилъ постоянно новыхъ. Цукки, «божественная Вирджинія», при имени которой каждый итальянецъ посылалъ поцѣлуй куда-то въ пространство, навѣрное имѣла бы въ Петербургѣ огромный успѣхъ, особенно еслибы былъ поставленъ балетъ, соотвѣтствовавшій характеру ея симпатичнаго таланта. Но ее собирались пригласить, когда она состарится, чтобы сказать публикѣ: «вотъ вамъ и хваленая Цукки!» Такихъ старушекъ у насъ уже перебывало не мало. Если въ Парижѣ, Лондонѣ и Миланѣ одновременно танцовали по три и по четыре балерины, то, конечно, можно бы найти кого ангажировать. Во всякомъ случаѣ, безъ подобнаго ангажемента балетъ совершенно захирѣлъ бы, и если такова была цѣль дирекціи, то не для чего и проявлять столько закулисной дипломатіи, можно было просто закрыть театральное училище, распустить труппу и оставить десятка два танцоровъ для оперныхъ дивертисментовъ.

Для оперы, особенно русской, нечего, впрочемъ, было и стараться. Дирекція, вопреки опыту, изъ слѣпого подражанія Парижу, спѣшилась соединять хореграфическія представленія съ лирическими, но крайне неудачно. Въ «Демонѣ», напр., на постановку танцевъ были употреблены большія усилія, танцовали первые сюжеты, роскошнѣйшіе костюмы стоили огромныхъ денегъ, а въ результатѣ публика шикала ни въ чемъ неповинnымъ танцовщицамъ, которыя замедлили на десять минутъ наслажденіе слушать пѣніе г-жи Раабъ и г. Васильева 2-го. .

Спасителемъ нашего балета совершенно неожиданно явился г. Лентовскій, который для своей «Кинь-Грусти» выписалъ лѣтомъ 1885 г. Цукки. Мысль выписать ее подало московскому магу и волшебнику чтеніе нашего фельетона въ «Новомъ Времени», гдѣ мы описывали Миланъ и танцы Цукки, а на эту балерину намъ указала г-жа Ферни Джермано.

Вирджинія Цукки.

Извѣстіе, что Цукки — божественная Вирджинія, какъ ее называли итальянцы, знаменитѣйшая современная балерина, будетъ танцовать въ «Кинь-Грусти», было встрѣчено съ недовѣріемъ. Были скептики, которые думали, не приглашена ли къ намъ однофамилица Цукки. Только съ пріѣздомъ Цукки всѣ сомнѣнія разъяснились, танцовать у насъ дѣйствительно должна была la celebra danzatrica и къ утѣшенію балетомановъ, сидѣвшихъ на берегахъ Невы и плакавшихъ о паденіи балета, тан-

цовать цѣлое лѣто. Хореграфическое искусство засіяло на берегахъ Большой Невки въ обстановкѣ не совсѣмъ подходящей. Г. Лентовскій, впрочемъ, обставилъ представленія довольно роскошно: выписалъ извѣстнаго лондонско-московскаго балетмейстера г. Ганзена и кордебалетъ частью изъ Милана, частью изъ Вѣны.

Публика все-таки не вѣрила и за нѣсколько недѣль пребыванія здѣсь итальянской балерины до ея дебюта, о ней составилась цѣлая литература въ прозѣ и стихахъ. Спорили о подлинности балерины, спорили и о ея лѣтахъ. Одна наша газета назвала балерину «юною», другая приписала ей — horribile dictu — сорокъ два года! Цукки въ дѣйствительности было лѣтъ тридцать пять, ибо она сама считала 28. Она родилась въ Пармѣ; семи лѣтъ отъ роду начала учиться танцовать въ Миланѣ у Усса и Корбета и затѣмъ у Рамачини и Блазиса, придавшихъ ей окончательную отдѣлку. Въ качествѣ балерины Цукки выступила въ Падуѣ, въ балетѣ Монплезира «Брама», оставшемся ея любимымъ балетомъ*). Пріобрѣвъ извѣстность, она танцовала въ Римѣ, Неаполѣ, Мадридѣ, Миланѣ, Туринѣ, Берлинѣ (въ 1876—78 гг.), Парижѣ (въ 1883 г.) и въ Лондонѣ, вездѣ съ одинаково громаднымъ успѣхомъ. Для окончательнаго же освященія репутаціи Цукки ей недоставало только оцѣнки Петербурга, города, который по части балетныхъ танцевъ считался первымъ въ Европѣ знатокомъ.

Мы не сомнѣвались, что и у насъ она очаруетъ публику; во всякомъ случаѣ было любопытно впечатлѣніе, которое произведетъ Цукки въ Петербургѣ, гдѣ, благодаря хорошимъ традиціямъ, было не мало компетентныхъ цѣнителей хореграфіи. Строгость этихъ цѣнителей едва ли могла устоять противъ глазъ миланской Цирцеи, съ ихъ неуловимымъ ни для какихъ фотографовъ выраженіемъ. Цукки была интересна и не на однихъ подмосткахъ. Съ итальянскою живостью ума она соединяла природную веселость и непринужденность. Она отлично говорила по-французски и немного по-нѣмецки, а черты лица ея популяризировали всѣ наши иллюстрированные журналы.

Давно мы не видѣли такой массы зрителей, какая собралась на первое представленіе въ театрѣ «Кинь-Грусть» фееріи «Необычайное путешествіе на луну» для дебюта Цукки. Не только всѣ мѣста были проданы, но десятки лицъ платили по рублю, чтобы постоять въ проходахъ. А стоять пришлось за свои деньги не мало, такъ какъ спектакль, начавшійся послѣ

*) Злые языки утверждаютъ, что до этого она танцовала во Флоренціи въ кор-де-балетѣ.

восьми часовъ, затянулся до двухъ часовъ ночи, и хотя большинство публики не расходилось, но къ концу представленія на всѣхъ лицахъ легко было прочесть: «хорошенькаго понемножку»...

Феерія «Путешествіе на луну» передѣлана изъ извѣстнаго фантастически-ученаго романа Жюля Верна и первоначально была поставлена въ Парижѣ на театрѣ «Шатле», затѣмъ она съ чрезвычайной роскошью давалась въ Лондонѣ въ театрѣ «Альгамбра», откуда г. Лентовскій и купилъ часть костюмовъ и аксессуаровъ, чтобы поставить феерію въ Москвѣ. Здѣсь она также имѣла большой и продолжительный успѣхъ, что дало мысль неутомимому поставщику московскихъ развлеченій познакомить съ фееріей и петербургскую публику, пригласивъ для усиленія attraction знаменитую итальянскую балерину.

Хотя выписанный изъ-за границы кордебалетъ прибылъ не въ полномъ числѣ, но г. Лентовскій, чтобы не терять времени и не охладить ожиданій публики, рѣшился начать путешествовать на луну 6-го іюня (день въ исторіи нашего балета знаменательный),—рѣшеніе тѣмъ болѣе законное, что для фееріи требовалось нѣсколько сотъ лицъ, содержаніе которыхъ безъ дѣла накладно... Надежды публики въ общемъ оправдались. Содержаніе фееріи занимательно и ловко составлено; ея сюжетъ давалъ поводъ къ роскошнымъ фантастическимъ декораціямъ, къ многочисленнымъ процессіямъ и разнообразнымъ балетамъ, оживляемымъ игривою музыкою Оффенбаха.

Интересъ спектакля для большинства собравшейся публики, которая по своему изяществу не принадлежала вовсе къ разряду завсегдатаевъ нашихъ загородныхъ гуляній, былъ, впрочемъ, не въ исполненіи фееріи. Эта часть зрителей собралась посмотрѣть на Цукки, послѣдняя завоевала безъ труда расположеніе публики. Встрѣченная довольно тепло при выходѣ—рѣдкость у насъ для дебютирующихъ артистовъ, даже знаменитыхъ—она была, если можно такъ выразиться, «прослушана» съ удивительнымъ вниманіемъ; публика, казалось, не хотѣла проронить ни одного мельчайшаго жеста артистки. Такое же вниманіе было проявлено и въ 11-й картинѣ фееріи, гдѣ опять появлялась балерина.

Судить о Цукки по двумъ коротенькимъ дивертисментамъ, вставленнымъ на скорую руку въ феерію, было конечно, невозможно. Въ труппѣ не было даже танцовщика, который могъ бы поддерживать артистку въ разныхъ туръ-де-форсахъ. Для такого таланта надо было совсѣмъ другое поле дѣятельности: только на большой сценѣ, въ обстановкѣ настоящаго балета, она могла бы выказать себя вполнѣ. Впрочемъ, все то, что исполнила

Цукки, она исполнила превосходно. Строгіе судьи желали видѣть ее и въ такихъ танцахъ, гдѣ можно было бы скорѣе судить о силѣ ея элевацiи и чистотѣ нѣкоторыхъ трудныхъ по быстротѣ темповъ, но во всемъ, что касается граціи, оригинальности, пластики, мимики, а также и твердости носка и апломба, не могло быть разныхъ мнѣній.

Для тѣхъ наивныхъ, которые ожидали, что хваленая Цукки будетъ скакать по сценѣ и пройдется ногами по потолку, замѣтимъ, что достоинство ея танцевъ и заграницею признавалось не въ акробатизмѣ и не въ силѣ академическихъ стереотипныхъ пируетовъ, доступныхъ каждой хорошей танцовщицѣ съ сильными ногами, но именно въ неуловимомъ искусствѣ танцовать легко, весело, изящно, съ душою и огнемъ, повидимому, безъ малѣйшихъ усилій, а вмѣстѣ съ этимъ оригинально, смѣло, граціозно и въ высшей степени кокетливо и увлекательно. Въ то время, когда обыкновенно пластическія танцовщицы бываютъ тяжелы и неуклюжи, а воздушныя похожи на пауковъ и рѣдко могутъ справиться съ своими длинными руками, Цукки представляла замѣчательное равновѣсіе всѣхъ хореграфическихъ достоинствъ.

Вся фигура ея была изящна; головка, волосы на которой прихотливо всклокочены, оживлялась глазами, принимавшими, когда нужно, удивительное страстное выраженіе; затѣмъ, мимика ея была не въ однихъ глазахъ, но во всемъ тѣлѣ, удивительно пропорціональномъ. Въ то время, когда большинство балеринъ имѣетъ ноги развитыя въ ущербъ прочимъ частямъ корпуса, Цукки, обладая ногами Діаны, имѣла и полныя, красивыя руки съ тонкими attaches, круглыя плечи, развитую грудь и спину, въ которой въ одной было болѣе поэзіи, чѣмъ въ половинѣ современныхъ итальянскихъ поэтовъ, взятыхъ вмѣстѣ *). Еслибы воскресъ трубадуръ Петръ Видаль, то могъ бы повторить: «Сударыня, мнѣ кажется, что я вижу божество, когда смотрю на вашъ прекрасный корпусъ».

Что Цукки производила впечатлѣніе наименѣе прибѣгая къ усиліямъ,—это она доказала, когда вальсъ на пуантахъ подъ звуки извѣстнаго романса: «Помнишь ли ты», заставила публику единодушно потребовать на bis; наоборотъ, публика была холоднѣе во второй картинѣ балета, гдѣ въ техническомъ отно-

*) Фраза эта имѣла почему-то необыкновенный успѣхъ. Она буквально создала цѣлую литературу въ стихахъ и прозѣ и нерѣдко ее еще повторяютъ желая пронизировать надъ авторомъ этой книги. Оказывается, что онъ нечаянно почти перефразировалъ слова Булгарина, который, въ 1840 году, въ «Репертуарѣ» Песоцкаго, по поводу Тальони, написалъ, что въ ея танцахъ гораздо болѣе поэзіи, чѣмъ у Байрона во всѣхъ его сочиненіяхъ. Гейне тоже говоритъ о «поэзіи ногъ» Тальони.

шенін между тѣмъ балерина танцовала лучше, нежели въ первой картинѣ и имѣла еще возможность показать свое мимическое искусство.

Танцы Цукки поставилъ г. Ганзенъ при тѣхъ скудныхъ матеріалахъ, которыми онъ располагалъ, довольно удовлетворительно, хотя отчасти можно было упрекнуть его въ нѣкоторомъ однообразіи па. Онъ держался музыки Оффенбаха, хотя публика не взыскала бы, если бы для Цукки было вставлено что нибудь, какъ говорится, совсѣмъ «изъ другой оперы». Слѣдующіе дебюты балерины были въ фееріяхъ «Золотыя Яблоки» и «Лѣсной бродяга».

Пятая картина «Золотыхъ Яблокъ» представляла небольшой, довольно оригинальный балетъ, составленный изъ аллегорическаго изображенія разныхъ игръ, начиная отъ невинной игры въ куклы и кончая бакара, рулеткой и той игрой, уже вовсе не невинной, которая называется любовью. Этого рода игру отлично въ своихъ танцахъ могла изобразить Цукки, ибо ея манера танцовать была такъ же изящно эротична, какъ стихи Овидія или Мюссе. Позы, жесты, па и арабески ея были, по обыкновенію, полны гармоніи, а мимика умна и жива. Все, что она ни дѣлала, все это выходило изящно и кокетливо-мило.

Одѣта была Цукки цыганкою, въ красивомъ костюмѣ, съ черными тюниками и черными прошивками на трико; онъ очень шелъ къ фигурѣ артистки, къ темнымъ волосамъ и полнымъ жизни и огня глазамъ. Танцы, состоявшіе изъ испанскаго па, соло на пуантахъ и двухъ галоповъ, дали артисткѣ выказать легкость, грацію и самоувѣренность, и то величайшее искусство, которое состоитъ въ скрываніи трудности исполненія. Цукки танцовала какъ будто шутя и для собственнаго удовольствія.

Исполненіе было бы еще лучше, если бы дозволяло мѣсто на сценѣ и если бы вся картина балета не носила характера дивертисмента, отчего танцы заканчивались или однообразно, или казались незаконченными, такъ какъ не были приноровлены къ послѣдующимъ варіаціямъ. Но къ фееріямъ, понятно, нельзя строго прилагать мѣрки и требованія балета, гдѣ балетмейстеръ по мѣсяцамъ обдумываетъ логическіе переходы отъ одного танца къ другому.

Успѣхъ имѣла Цукки блестящій. Напрасно только г. Лентовскій откладывалъ картину балета до полуночи; публикѣ и балетоманамъ кушать ежедневно яблоки въ ожиданіи увидѣть знаменитую спину балерины было довольно тяжело.

Въ «Лѣсномъ Бродягѣ» даровитой артисткѣ пришлось танцовать безъ предувѣдомленія, а слѣдовательно и безъ репетиціи. Цукки выбрала большое характерное па съ карабиномъ. Ока-

залось, что характерныя па она танцуетъ такъ же хорошо, какъ и классическія. Начиная съ костюма, ловко обрисовывавшаго изящныя формы, и кончая исполненіемъ, граціознымъ и законченнымъ, все носило характеръ артистичности.

Марія Джури.

Когда опера Кампры «Aréthuse» не имѣла въ Парижѣ должнаго успѣха, то автору посовѣтывали удлинить танцы и укоротить юбки танцовщицъ. Послѣдній совѣтъ г. Лентовскому трудно было бы исполнить, ибо тюники его танцовщицъ были доведены, по итальянскому обычаю, до степени одного «подозрѣнія» объ оныхъ, но танцы онъ охотно удлинялъ въ торжественные дни бенефисовъ и въ придачу къ Цукки выписалъ Марію Джури, весьма талантливую танцовщицу, родомъ изъ Тріеста, танцовавшую съ большимъ успѣхомъ въ Римѣ въ театрѣ Apollo. Находясь заграницею, мы не были на дебютѣ Джури и въ первый разъ увидѣли ее въ бенефисъ г. Картавова. Бенефисъ почти весь состоялъ изъ состязанія двухъ итальянскихъ балеринъ. Это былъ по-истинѣ бой «на носкахъ» — зрѣлище мирное, хотя и возбуждавшее страсти у горячихъ поклонниковъ обѣихъ знаменитостей.

Первою танцовала Джури. Это было нѣчто въ родѣ г-жи Ваземъ въ молодости: мало граціи и элеваціи, отсутствіе огня и увлеченія, но зато огромная сила ногъ, увѣренность и точность исполненія. Если подобная балерина не восхищала, то зато публика вкушала пріятное спокойствіе, что самыя большія трудности она побѣдитъ легко и при bis — повторитъ ихъ такъ же спокойно и непринужденно, какъ и въ первый разъ. Главное достоинство Джури было крѣпость носка, а къ слабымъ сторонамъ относилось держаніе рукъ и вообще всей верхней части корпуса. Успѣхъ Джури имѣла не очень большой.

Но и этотъ успѣхъ, конечно, не остался безъ вліянія на Цукки. Никогда, кажется, «божественная» не танцовала съ такимъ увлеченіемъ, съ такою граціею и изящнымъ шикомъ, какъ въ этотъ разъ. Чтобы доказать, что и ея носки столь же стальные, какъ и у Джури, она па на пальцахъ продѣлывала съ отчетливостью и бѣглостью первокласснаго піаниста. Сверхъ своихъ варіацій въ «Яблокахъ» Цукки протанцовала два вальса, изъ которыхъ одинъ очень трудный, причемъ безъ малѣйшаго затрудненія и признаковъ усталости повторила два большихъ па. Цуккисты торжествовали, нѣкоторые старцы въ восторженномъ изумленіи чуть не проглотили бинокли, а публика сдѣлала своей

любимицѣ шумную овацію; въ заключеніе была подана корзина цвѣтовъ и травы ростомъ почти съ балерину. Джури же были поданы рога изобилія, изъ которыхъ сыпались искусственные цвѣты. Глядя на эти подношенія, какой-либо семейный моралистъ могъ справедливо замѣтить: «лучше рога изобилія, чѣмъ изобиліе роговъ!»

Желая окончательно убить свою соперницу, Цукки рѣшилась поставить главное свое созданіе—«Браму», для чего избрала день своего бенефиса.

Этотъ бенефисъ даже въ Петербургѣ, столь избалованномъ знаменитостями, былъ рѣдкимъ артистическимъ торжествомъ. Такого мимическаго таланта, который итальянская балерина проявила въ «Брамѣ», не помнили театралы со времени Ристори. Стало ясно, почему всѣ столицы Европы признали первенство Цукки въ средѣ современныхъ хореграфическихъ знаменитостей. Если мы прибавимъ къ этому, что она не только играла, но и танцовала превосходно, что она съумѣла заставить забыть не только жалкую, но просто комическую обстановку, наконецъ, что она, никогда не учась хореграфіи, лично поставила безъ малѣйшаго пособія почти цѣлый балетъ, то остается только преклониться передъ силою дарованія артистки.

Мысль ея въ свой бенефисъ или, вѣрнѣе, въ бенефисъ г. Лентовскаго (такъ какъ выручка за билеты шла въ пользу антрепризы) поставить «Браму» была довольно смѣлою. Балетмейстеръ труппы, г. Ганзенъ, уѣхалъ, въ ливадійской труппѣ не было ни одного танцовщика, не было даже оркестровой партитуры «Брамы», а одно фортепіанное переложеніе, по телеграфу затребованное изъ Милана графомъ Гревни. Но Цукки, соскучившись танцовать соло въ фееріяхъ, рѣшилась попробовать свои силы на поприщѣ балетмейстера; вся труппа, оркестръ и всѣ балетоманы съ маркизомъ Кампосоградо во главѣ съ рѣдкимъ усердіемъ помогали ей и въ какія-нибудь полторы недѣли она разучила балетъ, на постановку котораго на казенной сценѣ понадобилось бы по меньшей мѣръ мѣсяцъ или два. Недостающихъ для мимическихъ ролей танцовщиковъ Цукки замѣнила клоунами изъ труппы Лаури. Клоуны оказались истинными джентельменами по части желанія содѣйствовать замыслу Цукки. Но работа предстояла не легкая, ибо клоуны говорили по-англійски, а балерина говоритъ только по-итальянски, по-французски и по-нѣмецки. Затѣмъ приходилось побѣждать врожденныя привычки, которыя у дѣятелей цирка вошли въ плоть и кровь.

— Изобразите на лицѣ скуку, — говорила, напримѣръ, балерина. Клоуны разѣвали въ видѣ зѣвка ротъ до ушей и такъ

замирали на нѣсколько минутъ.—Подайтесь назадъ,—командовала Цукки. Немедленно стоящій впереди клоунъ давалъ оплеху стоящему сзади, тотъ передавалъ третьему и т. д. Понятно, что въ подбныхъ условіяхъ репетиціи требовали массу труда, а тутъ еще приходилось танцовать почти каждый вечеръ. Мало того, даже о костюмахъ и декораціяхъ заботиться пришлось самой Цукки, такъ какъ «Браму» кромѣ нея никто въ Петербургѣ не видѣлъ, не было ни сценарія, ни рисунковъ костюмовъ. Самый сюжетъ балета артистка передѣлала сообразно съ условіями труппы; для полной постановки «Брамы» надобенъ кордебалетъ минимумъ въ 80 человѣкъ, въ «Кинь-Грусти» не было и четвертой части этого числа.

Не смотря на всѣ недочеты, не смотря на то, напримѣръ, что дѣйствіе балета происходитъ въ Индіи, а декораціи, случайно собранныя, представляли виды какихъ-то дачъ на Рейнѣ, успѣхъ «Брамы» былъ колоссальный и даже балетные зоилы единогласно отдали справедливость могучему таланту артистки.

Сюжетъ «Брамы», скомканный пропускомъ многихъ сценъ, для которыхъ недоставало исполнителей, состоитъ въ любви баядерки Падманы къ могущественному индѣйскому принцу. Первая картина только встрѣча будущихъ возлюбленныхъ. Уже здѣсь Цукки произвела впечатлѣніе нѣкоторыми моментами своей игры. Вторая картина представляетъ пляски во дворцѣ, причемъ Падмана старается плѣнить принца. Что это ей сдѣлать не трудно, видно изъ того, что не только Брама, но вся публика невольно увлекалась полными чарующей нѣги танцами Цукки. Кромѣ обычной граціи, балерина выказала и искусство и разнообразіе своей техники; всѣ варіаціи были новы, чрезвычайно красивы и исполнены той жизненности, которую Цукки влагала въ свои созданія. Въ этомъ смыслѣ у этой артистки не было равныхъ въ балетѣ со времени Фанни Эльслеръ. Каждый ея танецъ состоялъ не только изъ ритмическихъ движеній корпуса, рукъ и ногъ — зритель невольно понималъ, что хотѣла изобразить артистка, какой смыслъ имѣло ея па.

Справедливость требуетъ прибавить, что прочія танцовщицы много содѣйствовали успѣху второй картины. Въ большомъ балабиле г-жи Ромильда Віо, Риччіо, Чикондіо и Коронне выказали много ловкости, силы, отчетливости, а послѣднія и элеваціи. Г-жа Фалуджи недурно мимировала роль Каліи, соперницы Падманы, ибо у прелестной баядерки, конечно, должна была явиться соперница. Калія изъ ревности нанимаетъ убійцъ, чтобы убить Браму. Сцена этого покушенія и составляетъ гвоздь третьей картины балета. Тутъ-то Цукки и имѣла наиболѣе успѣха. Мольбами и угрозами она спасаетъ жизнь

своему возлюбленному. Оказавъ ему эту услугу, она засыпаетъ у его ногъ. Выраженіе любви въ этотъ моментъ былъ удивительно экспрессивно у Цукки. Послѣдняя картина содержала не менѣе потрясающую сцену. Брама, не смотря на спасеніе ему жизни, возвращается къ Калін и вѣнчается съ нею; видя это, Падмана закалываетъ себя кинжаломъ. Послѣднія минуты ея жизни, когда баядерка борется между ненавистью и любовью, то прощаетъ, то проклинаетъ и въ заключеніе умираетъ на рукахъ своихъ подругъ, трогали положительно, а въ Италіи, при болѣе экспансивной натурѣ южанъ, просто вызывали слезы зрителей. Эта сцена взята была, впрочемъ, Цукки изъ балета «Дочь Клеопы». Въ «Брамѣ» Падману и ея любовника сожигаютъ.

Обѣ послѣднія картины были рядомъ непрерывныхъ овацій артисткѣ. Публика наша показала, что она умѣетъ быстро оцѣнить хорошее. Овацін были тѣмъ выразительнѣе, что составъ публики былъ отборный.

Въ виду громаднаго успѣха Цукки, г. Лентовскій продолжилъ еще на нѣкоторое время ея ангажементъ, утроивъ ея вознагражденіе. Успѣхъ, конечно, не остался безъ отголоска; антрепренеры со всѣхъ сторонъ явились съ предложеніями: кто предлагалъ Цукки контрактъ на лѣто, кто на зиму, кто гастроли въ важнѣйшихъ городахъ Россіи, и все на самыхъ соблазнительныхъ условіяхъ. Словомъ, артистка имѣла только embarras du choix, но она благоразумно всѣ подобныя предложенія отклоняла, дожидаясь, чѣмъ рѣшитъ вопросъ театральная дирекція, гдѣ также замѣтна была сильная реакція.

Балету вообще ужасно повезло въ лѣто 1885 г. Въ Москву выписали талантливую, но грубоватую Эмму Пальяднно, а въ Петербургѣ на всѣхъ загородныхъ сценахъ пустились скакать и плясать взапуски. Это оживленіе хореграфическаго искусства пробудило и наше сонное казенное балетное царство, со времени отъѣзда Гранцевой пребывавшее въ коснѣніи и обратившееся въ небольшой кружокъ папенекъ, дочекъ, тетенекъ, для которыхъ искусство отошло на задній планъ и вопросъ сталъ главнымъ образомъ о «содержаніи», казенномъ и всякомъ другомъ.

Казалось бы, что внести новый элементъ въ нашу балетную труппу было необходимо; во-первыхъ, въ интересахъ публики, любящей всегда новое, во-вторыхъ, въ интересахъ дирекціи, для которой сборы въ триста рублей за вечеръ, каковые бывали въ балетѣ, при существовавшихъ талантахъ, не могли быть пріятными. Не лишенъ былъ значенія и вопросъ объ искусствѣ, ибо, напримѣръ, мимика, играющая въ балетѣ не менѣе важную роль, чѣмъ танцы, находилась у насъ въ печальнѣйшемъ положеніи. Цукки, какъ первая мимистка въ Европѣ, была очень не лиш-

ния для указанія артистамъ, что такое пантомима. Нелишняя она была бы и для того, чтобы заставить поработать внѣ рутины нашихъ балетмейстеровъ.

Всѣ эти резоны говорили за приглашеніе иностранной балерины. Но нравиться публикѣ, давно составляло величайшее преступленіе въ глазахъ театральныхъ людей. Достаточно вспомнить исторію Лавровской. Въ закулисномъ мірѣ поднялось страшное волненіе; каждая корифейка, едва достойная выстирать трико Цукки, кипятилась и интригамъ не было конца. Любопытно, что когда Джури была свободна зимою, дирекція вела переговоры съ Цукки, уже ангажированною, Джури же была признана негодною для нашей сцены. Теперь, когда Джури была приглашена заграницею на зиму, а Цукки имѣла ангажементъ только на осень, а зимою оставалась свободна, увѣряли, будто бы для нашей сцены было бы полезнѣе пригласить Джури. Интересно было, какъ отнесется г. Всеволожскій къ этому забавному макіавелизму и какъ рѣшитъ онъ головоломную задачу имѣть балетъ безъ балеринъ. Вопросъ былъ рѣшенъ совсѣмъ неожиданно для дирекціи. Получился приказъ пригласить Цукки танцовать въ Высочайшемъ присутствіи въ Красномъ Селѣ. Картина внезапно измѣнилась.

Красносельскій спектакль 6-го августа представлялъ чрезвычайно интересное зрѣлище. Дворъ, дипломаты и иностранные военные уполномоченные, вся высшая военная іерархія, аристократическія дамы и цвѣтъ нашей военной молодежи въ блестящихъ нарядахъ и мундирахъ наполняли красивую, въ русскомъ вкусѣ отдѣланную залу Красносельскаго театра, чтобы посмотрѣть на Цукки въ состязаніи съ русскими танцовщицами. Шутники увѣряли даже, что устроенъ тотализаторъ и тѣ, кто запишется на итальянскую балерину, рискуютъ выиграть тридцать рублей на рубль. Но и безъ тотализатора вниманіе публики было чрезвычайно возбуждено.

Успѣхъ Цукки и на этотъ разъ былъ блестящій, не смотря на неблагопріятныя условія, при которыхъ она должна была выступить. Дѣло въ томъ, что пригласили балерину за три дня до спектакля, такимъ образомъ она не могла танцовать своихъ па, ибо ихъ музыки не было въ дирекціи; разучить же новыя па недоставало времени для репетицій; къ тому же артисткѣ ежедневно приходилось истязать себя на подмосткахъ «Кинь-Грусти». Пришлось ограничиться нѣсколькими отрывками изъ танцевъ въ «Путешествіи на луну», измѣненными отъ прибавленія танцовщика г. Иванова, котораго знаніе дѣла и любезныя указанія произвели на нашу гостью самое лучшее впечатлѣніе. Партнеромъ въ pas de deux былъ выбранъ г. Литавкинъ, молодой и

неопытный, который съ двухъ репетицій не могъ внушить артисткѣ должной самоувѣренности. Не лишена была значенія, конечно, и естественная въ каждомъ, даже первоклассномъ талантѣ, робость выступать передъ новою публикою, тѣмъ болѣе, что ледяной пріемъ, сдѣланный на репетиціяхъ балетною труппою—за немногими исключеніями—мало обѣщалъ одобреній со стороны поклонниковъ нашихъ сильфидъ.

Не смотря на все это, не смотря въ особенности на крайнее утомленіе Цукки, тогда какъ соперничавшія балерины явились послѣ лѣтняго отдыха свѣжими и въ полной силѣ, превосходство Цукки выказалось безъ всякаго труда. Ея изящная манера держать себя, грація и какая-то чарующая прелесть быстро произвели благопріятное впечатлѣніе, и великосвѣтская публика, обыкновенно сдержанная и чинная, единодушно потребовала повторенія лучшей варіаціи артистки — знаменитаго вальса, который вышелъ еще красивѣе, когда его услыхали въ акомпанементѣ отличнаго оркестра. Впрочемъ каждое па артистки вызывало взрывы рукоплесканій.

Справедливость требуетъ прибавить, что и наши русскіе таланты не ударили лицомъ въ грязь рядомъ съ иностранною знаменитостью.

Послѣ красносельскаго спектакля стало ясно, что вопросъ о Цукки,—ибо за неимѣніемъ другихъ матерій, болѣе важныхъ, въ Петербургѣ приглашеніе Цукки стало важнымъ общественнымъ вопросомъ,—приблизился къ разрѣшенію. Послѣ новаго успѣха въ Павловскѣ, гдѣ не хватило мѣста и половинѣ желавшихъ видѣть симпатичную балерину, послѣ того какъ директоръ театровъ и балетмейстеръ лично убѣдились въ дарованіи артистки, вопросъ объ ангажементѣ перешелъ исключительно на финансовую почву. Между тѣмъ и въ балетной сферѣ произошелъ своего рода расколъ и наиболѣе интеллигентныя наши танцовщицы, съ г-жею Никитиной во главѣ, начали не противодѣйствовать ангажементу иностранной балерины, а наоборотъ, изучать ее и ближе знакомиться съ ея оригинальною техникою.

Въ заключеніе Цукки подписала контрактъ съ дирекціей императорскихъ театровъ срокомъ на три мѣсяца*). Кромѣ жало-

*) Покойный академикъ Н. И. Кокшаровъ, другъ Фанни Эльслеръ, написалъ по этому поводу:

Для геніальной нашей Цукки
Интригъ кабалы много муки
Своею злобой принесла
И путь на сценѣ создала
Прелестной феѣ крайне скользкій.
Явился, къ счастію, Скальковскій,
И туча грозная прошла!

ванья Цукки былъ назначенъ бенефисъ. «Божественная» уѣхала затѣмъ въ Миланъ, куда съ воспоминаніями о горячемъ пріемѣ публики увезла и воспоминаніе о жалованьѣ, недоплаченномъ ей г. Лентовскимъ. По отношенію къ послѣднему, контрактъ оказался своего рода «тщетною предосторожностью». Передъ отъѣздомъ почти мѣсяцъ, въ виду банкротства г. Ленговскаго (это при полныхъ-то сборахъ!) Цукки танцовала ежедневно «Браму» исключительно ради желанія помочь своимъ товарищамъ наверстать недоплаченное имъ администраціей «Кинь-Грусти» жалованье.

Альбертина Флиндтъ.

Въ хореграфическомъ искусствѣ замѣчается въ Европѣ курьезное явленіе. Число отличныхъ танцовщицъ увеличивается, а число балетныхъ труппъ, по дороговизнѣ ихъ содержанія, уменьшается, поэтому балерины вынуждены понизить значительно размѣры своего вознагражденія, и многія изъ нихъ не могли бы существовать, по привычкѣ оперныхъ театровъ, особенно итальянскихъ, мѣнять каждый годъ своихъ балеринъ, если бы не принимали участія въ фееріяхъ. Этому же обстоятельству мы и были обязаны появленіемъ Цукки и Джури въ злополучной «Кинь-Грусти» и появленіемъ затѣмъ осенью того же 1885 г. Флиндтъ, или, какъ ее неправильно на афишкѣ называли, Флентъ, въ театрѣ «Ренесансъ» (нынѣ Неметти).

Флиндтъ была одною изъ звѣздъ хореграфическаго искусства. Она родомъ американка, училась танцовать сначала въ Парижѣ у Доменикъ, а затѣмъ въ Миланѣ у Вотье. Послѣ блестящихъ дебютовъ въ Миланѣ на «Ла-Скала» и въ Неаполѣ въ «Санъ-Карло», Флиндтъ была ангажирована въ 1882 году въ Парижъ исполнять въ очередь съ Корнальбой и Пальядино роль Цивилизаціи въ балетѣ «Excelsior». Затѣмъ она полтора года танцовала въ разныхъ городахъ Сѣверной Америки отъ Нью-Іорка до Санъ-Франциско.

Флиндтъ уступала въ силѣ ногъ Джури, а въ искусствѣ мимики и въ экспрессивности танцевъ куда была ниже Цукки, но по-своему это была тоже первоклассная танцовщица; танцы ея были легки, граціозны и изящны. Она очень крѣпко стояла на носкѣ и, не сходя съ пальцевъ, продѣлывала, повидимому, безъ малѣйшихъ усилій очень трудныя въ техническомъ отношеніи па. Держалась она прямо и во всѣхъ ея движеніяхъ видна была отличная школа. Судить еще о всѣхъ достоинствахъ Флиндтъ было нельзя, ибо дирекція «Ренесанса», какъ и г. Лентовскій, не догадалась выписать танцовщика, отчего адажіо Флиндтъ много

проиграло. Вполнѣ показать она могла бы себя только на оперной сценѣ въ большомъ балетѣ, съ хорошимъ оркестромъ, при пособіи танцовщика. Какъ всѣ истинные таланты, эта балерина отличалась большою скромностью. Она была очень высокаго мнѣнія о достоинствахъ другихъ балеринъ и неувѣрена въ своихъ собственныхъ—рѣдкій примѣръ между артистками.

На Флиндтъ, впрочемъ, большая публика не обратила никакого вниманія, всѣ ждали дебюта Цукки, тѣмъ болѣе, что послѣ упраздненія итальянской оперы для абонентовъ ея насталъ періодъ великой скуки. Хотя Нобелемъ былъ объявленъ «абонементъ» на керосинъ, но, понятно, онъ не могъ замѣнить потребность въ чемъ либо интересномъ. Для этихъ-то скучающихъ театраловъ-цѣнителей изящнаго приглашеніе Цукки было истинной находкой и дебютъ ея ожидался съ большимъ нетерпѣніемъ.

Дирекція, уступая интригамъ маленькаго, но вліятельнаго по связямъ балетнаго муравейника, пригласила Цукки только къ ноябрю, но когда открывшійся сезонъ выказалъ и несостоятельность нашихъ балеринъ, и упорное равнодушіе къ нимъ публики, то дирекція просила Цукки пріѣхать мѣсяцемъ ранѣе противъ контракта и, если возможно, разучить въ нѣсколько дней балетъ «Дочь Фараона», назначавшійся для заболѣвшей г-жи Соколовой.

Цукки явилась на приглашеніе и сдѣлала туръ-де-форсъ, на который она одна, кажется, и была способна: выучила въ полторы недѣли громаднѣйшій балетъ въ 9-ти картинахъ, одно изъ самыхъ большихъ и трудныхъ хореографическихъ произведеній, когда-либо сочиненныхъ. Времени оставалось такъ мало, что Цукки, проведя пять дней и ночей въ вагонѣ и пріѣхавъ въ Петербургъ въ 6 часовъ вечера, уже въ 8-мъ часовъ того же дня репетировала въ театральномъ училищѣ!

Балетъ «Дочь Фараона» имѣетъ свою исторію. Онъ шелъ уже 154 раза и только два ветерана нашего балета: гг. Кшесинскій и Стуколкинъ явились въ своихъ прежнихъ роляхъ. Все остальное перемѣнилось съ 1862 года, когда балетъ поставили въ первый разъ въ бенефисъ Розатти. Мы были на этомъ представленіи и отлично помнимъ громадный успѣхъ балета и малый успѣхъ постарѣвшей Розатти, состоявшей подъ особымъ покровительствомъ директора театровъ Сабурова. Теперь было нѣсколько иначе: Цукки имѣла большой успѣхъ, балетъ же нашли порядочно скучнымъ, во всякомъ случаѣ не заслуживавшимъ возобновленія. Не смотря на либрето, взятое изъ поэтической повѣсти Т. Готье: «Le roman de la momie», балетъ чрезмѣрно длиненъ, три большихъ мимическихъ сцены его чрезвычайно похожи одна на другую, представляя разсказы о чемъ-то ужас-

номъ, видѣнномъ балериной, наконецъ, музыка балета плоха, кромѣ послѣдняго pas de crotales.

Извѣстно, что Пуньи, вслѣдствіе запозданія программы, вынужденъ былъ написать ее въ 6 недѣль. Для этого плодовитѣйшаго маэстро такая штука была по силамъ, но можно ли серьезно сочинить и оркестровать партитуру въ 5 дѣйствіяхъ въ полтора мѣсяца? Музыка, понятно, вышла не мелодическая, не ясная, скучная и шумная. А для удовольствія отъ балета хорошая музыка одно изъ первыхъ условій. Жаль, что не поручили г. Минкусу переписать хотя нѣкоторые номера.

«Дочь Фараона» представляетъ зрѣлище à grand spéctacle, и если уже надобно было ее почему либо возобновлять, то слѣдовало сдѣлать это съ огромными затратами и роскошью, соотвѣтственною постановкамъ современныхъ большихъ балетовъ и феерій. То, что казалось въ 1862 г. великолѣпнымъ, въ 1885 году такимъ не казалось, да у насъ и нельзя было поставить балета по-заграничному, ибо освѣщеніе хромало, появленія дѣлались помощью открыванія и закрыванія мужиками заслонокъ, точно для печенія хлѣба въ русской печи, полеты совершались на толстыхъ канатахъ неумѣло, перемѣны декорацій à vue было невозможны, вмѣсто львовъ бѣгали по сценѣ дворовыя собаки и т. д., и т. д.

Дирекція и не думала, впрочемъ, раскошеливаться на возобновленіе «Дочери Фараона», не ожидая, что въ балетѣ будетъ танцовать Цукки, что публика станетъ ломиться въ Большой театръ и что барышники начнутъ брать по 20 рублей за трехрублевое кресло. Поэтому декораціи балета остались прежнія, только декорацію первой картины, кажется, подрисовали, причемъ пирамида на ней была написана такъ, что было видно, что художникъ въ натурѣ пирамидъ не смотрѣлъ и описаній ихъ не читалъ. Костюмы сдѣлали новые; исторически они довольно вѣрны, насколько это возможно для балета; но нельзя сказать, чтобы костюмы были со вкусомъ; главное же, они вовсе не соображались съ красками полинявшихъ декорацій, почему цвѣта казались рѣзкими. Довольно странная идея была также Неву въ подводномъ фантастическомъ царствѣ одѣть въ тяжелый русскій длинный костюмъ, не гармонировавшій съ тюниками прочихъ танцовщицъ.—Это, вѣроятно, кормилица для «внучки Фараона», замѣтилъ одинъ острякъ, при видѣ такой Невы.

Всѣ на, исполненныя Цукки въ «Дочери Фараона», имѣли успѣхъ, а особенно граціознѣйшая варіація на пуантахъ въ «танцахъ рѣкъ», въ 3-мъ дѣйствіи; слабѣе же всего она протанцовала «восточную варіацію» съ саблею во 2-мъ дѣйствіи

балета. Для исполненія этого характернаго па надобна болѣе рослая и видная танцовщица.

Вообще для Цукки дебютъ въ «Дочери Фараона» представлялъ многія неудобства. Ея мимическія сцены и варіаціи расплывались въ общей массѣ и, конечно, не могли сдѣлать того впечатлѣнія, какъ если бы она въ первый разъ явилась въ какомъ-нибудь небольшомъ по объему балетѣ, напримѣръ въ «Тщетной предосторожности», гдѣ она не сходитъ со сцены и изъ котораго дѣлаетъ маленькій chef d'oeuvre. Изъ цѣлаго ряда мимическихъ сценъ наибольшее впечатлѣніе на публику Цукки произвела въ послѣднемъ актѣ, когда Аспиччія, въ отчаяніи, что отецъ не прощаетъ лорда Вильсона, бросается на ядовитую змѣю, чтобы лишить себя жизни. Картина эта была бы еще лучше, если бы на сценѣ было по меньше народа, который, развлекая вниманіе, ослаблялъ эфектъ мимической игры.

Общій восторгъ публики одинъ изъ восторженныхъ балетомановъ, Кокшаровъ, выразилъ въ слѣдующихъ стихахъ:

Все аплодируетъ кругомъ,
Всѣ въ одинъ голосъ: «прелесть Цукки!..»
Скальковскій выдалъ ей дипломъ,—
Всѣ приложили къ нему руки!

Знаменитый минералогъ почтилъ ее и многими другими стихами, написанными по большей части въ засѣданіяхъ Горнаго Совѣта и напечатанными Семевскимъ въ сборникѣ «Знакомые». Вотъ одно изъ нихъ:

Съ тѣхъ поръ какъ Эльслеръ мы лишились
И Муравьевой больше нѣтъ,
Съ Перро, Карлотой распростились,
Осиротѣлъ родной балетъ!
Исчезли съ той поры веселье
И увлеченье и восторгъ,
И даже самъ крылатый богъ
Дремалъ, казалось, отъ бездѣлья!..
Балетоманы, свѣся носъ,
Зѣвали, бѣдные, отъ скуки...
Но вотъ явилася къ намъ Цукки,—
Все встрепенулось, поднялось!
Въ партерѣ громъ рукоплесканій,
На сцену сыплются цвѣты...
И снова сладкія мечты
И жажда пламенныхъ желаній!

Все-таки нашлись зоилы, которые даже въ печати утверждали тогда, будто Цукки посредственная танцовщица, ибо не имѣетъ «школы» и «элеваціи» (т. е. не воздушна).

Первый упрекъ былъ бы очень серьезенъ, если бы имѣлъ какія либо основанія. Какъ познается танцовщица хорошей школы? Въ танцахъ ея должна постоянно существовать стро-

гая гармонія между всѣми частями тѣла, необходимы увѣренность въ движеніяхъ, совершенное равновѣсіе и умѣніе со вкусомъ и натурально обрисовываться въ малѣйшихъ своихъ позахъ, чтобы въ каждую секунду въ состояніи служить моделью для художника или скульптора. При этомъ требуется скрывать свое искусство, чтобы не было замѣтно слѣдовъ усилій. Всѣмъ перечисленнымъ условіямъ до одного удовлетворяла Цукки и—увы!—не удовлетворяла ни одна русская танцовщица за пятнадцать послѣднихъ лѣтъ. У каждой при силѣ ногъ были какіе либо крупные недостатки въ верхнихъ частяхъ тѣла.

Упрекали еще Цукки за живость и огонь въ ея танцахъ, увѣряя, что это не «классически». Но между raideur и школою нѣтъ ничего общаго. Танцовала же Цукки съ извѣстной свободой потому, что она была танцовщица полухарактерная, какъ и всѣ, впрочемъ, современныя балерины, такъ какъ чисто классическихъ балетовъ уже пятьдесятъ лѣтъ какъ не пишутъ и публика умерла бы отъ скуки, на нихъ глядючи.

Что Цукки не относилась къ разряду танцовщицъ ballonée, совершенно вѣрно; но упрекать ее за это было бы такъ же несправедливо, какъ упрекать пѣвицу сопрано, зачѣмъ она не поетъ контральтомъ, и наоборотъ. Было много первоклассныхъ танцовщицъ terre à terre, въ томъ числѣ наша Муравьева, которыя производили фуроръ. Мало того, имѣй Цукки длинныя, обезьяньи руки, необходимыя, чтобы быть воздушной танцовщицей, она навѣрное не могла бы мимировать съ тѣмъ эффектомъ, съ какимъ она это дѣлала.

У Цукки мы цѣнили однако не силу техники—по силѣ съ ней могли поравняться многія балерины — но ту душу и умъ, которые она вкладывала въ свои танцы. Каждое ея па, самое маленькое, удовлетворяло требованію, положенному еще Дидро, чтобы это была цѣльная поэма, содержаніе коей было бы ясно для публики, а не наборъ только акробатическихъ движеній *).

Споры о Цукки въ публикѣ и въ газетахъ продолжались очень долго. Таково уже свойство таланта. Иные чуть не съ пѣною у рта нападали на итальянскую танцовщицу, точно ихъ силою приводили въ Большой театръ и заставляли ее смотрѣть.—Ну ужъ ваша Цукки! восклицалъ одинъ зритель.—Что же вы развѣ за партію лошадей, возражалъ другой спорщикъ, наме-

*) Въ Парижѣ понимаютъ, кажется, искусство и вотъ, напримѣръ, мнѣніе о дебютѣ тамъ Цукки извѣстныхъ «Annalles du Théâtre» Ноэля и Стуллига (1883 г.): «Цукки танцовала превосходно, какъ подобаетъ такой звѣздѣ, мимировала же съ искусствомъ, которому нѣтъ подобнаго»... Кажется, довольно категорично.

кая, на то, что главный упрекъ, обращенный къ Цукки, состоитъ въ томъ, зачѣмъ она не высоко скачетъ.

Въ газетахъ — кто доказывалъ, что вмѣсто Цукки надобно было пригласить обезьяну и пуделя изъ цирка, кто выражалъ сожалѣніе, зачѣмъ Цукки не поступила пятнадцать лѣтъ назадъ въ наше театральное училище, тогда, можетъ быть, изъ нея и вышла бы сносная танцовщица — совѣтъ, буквально напоминавшій извѣстный совѣтъ въ баснѣ Крылова «познакомиться съ нашимъ пѣтухомъ» и у него «поучиться». Наконецъ, одна газета написала даже цѣлую диссертацію, гдѣ доказывала, что о Цукки ни заграницею, ни даже въ Италіи никто будто бы не слыхалъ, что она играетъ какъ въ балаганѣ, танцуетъ хуже нашихъ корифеекъ, и что наши балерины передъ нею «колоссы» въ искусствѣ. Чаще же всего повторялись упреки, что у Цукки нѣтъ «школы».

Такъ какъ въ вопросахъ эстетики изъ публики понимаетъ одинъ изъ тысячи, а остальныхъ можно морочить какъ угодно словами русская школа, изящество, высоко держать знамя искусства и т. п., то мы считаемъ нелишнимъ остановиться на нѣкоторыхъ изъ упрековъ, оставляя въ сторонѣ совсѣмъ пустые, въ родѣ того, что техническія трудности, которыя преодолѣвала Цукки, доступны даже танцовщикамъ. Авторъ этого замѣчанія, очевидно, не подозрѣвалъ, что въ техникѣ танцовщики и въ старое время, и нынѣ—всегда превосходили танцовщицъ. Если же у насъ выходило не такъ, то виною тому не «школа», а россійская лѣнь.

Вообще о какой-либо «русской школѣ» въ танцахъ смѣшно говорить. Такая школа, можетъ быть, есть въ «трепакѣ» или «спирѣ», но ея нѣтъ въ балетѣ. Всѣ профессора, создавшіе нашихъ нынѣшнихъ танцовщицъ, были иностранцы: Фридерикъ, Гюге, Іогансонъ, которые ничего русскаго въ себѣ не имѣли, а учились въ разное время въ Парижѣ или у итальянскихъ танцовщиковъ, или у французскихъ, въ свою очередь выучившихся у итальянцевъ, потому что балетъ, какъ показываетъ уже его имя, есть искусство итальянское и изъ балетныхъ «звѣздъ» три четверти были итальянцы и итальянки. Отстали ли наши профессора отъ того, что преподавали въ Миланѣ — центрѣ всемірной хореграфіи, мы не знаемъ, но рутина не составляетъ еще «школы».

Дабы убѣдиться, что въ сущности школы одинаковы, достаточно было посмотрѣть, напримѣръ, хоть на Флиндтъ — балерину, обучавшуюся въ Миланѣ. Чѣмъ она отличалась отъ г-жи Іогансонъ, кромѣ большей силы техники? Точно такъ же какъ г-жа Іогансонъ отличалась отъ Флиндтъ миловидностью.

Если танцы и игра Цукки были оригинальнѣе нашихъ балеринъ, то это не отъ итальянской школы, а оттого, что вообще ея талантъ былъ оригиналенъ, за что заграницею, и въ Италіи, и въ Парижѣ, и въ другихъ мѣстахъ ее не осуждали, а, напротивъ, восхваляли.

Если наши послѣднія корифейки танцовали будто бы лучше Цукки, то имъ слѣдовало ѣхать въ Миланъ или въ Парижъ и получать тамъ тѣ же аплодисменты и деньги, которыя получали здѣсь иностранки. Что онѣ не знали языка, это отговоркою служить не могло, такъ какъ итальянскія балерины танцовали въ Петербургѣ, Вѣнѣ, Берлинѣ и Лондонѣ, не говоря ни слова ни по-русски, ни по-нѣмецки, ни по-англійски.

Что наши балерины «колоссы» въ искусствѣ — никто еще не замѣтилъ, но всѣ замѣтили, что, когда онѣ танцовали, Большой театръ бывалъ наполовину пустымъ, поэтому дирекція поступила благоразумно, если, не увольняя этихъ «колоссовъ», пригласила къ нимъ на помощь такихъ «пигмеевъ», которые привлекали публику и дѣлали сборы. Во всякомъ случаѣ отъ ангажемента Цукки достоинствъ у нашихъ балеринъ не убавилось, какъ не прибавилось ихъ у Цукки.

Оппозиція противъ послѣдней въ дѣйствительности состояла вовсе не изъ людей, которымъ дороги почему-либо интересы родного искусства, котораго никто и не думалъ касаться, а образовалась случайно. Это была коалиція людей, такъ или сякъ близкихъ къ закулиснымъ дрязгамъ, или тѣхъ патріотовъ, которые готовы увѣрять, что кашинскій хересъ лучше настоящаго только потому, что онъ отечественнаго происхожденія, наконецъ изъ той категоріи людей, которые всегда находятъ поводъ критиковать. Не ангажируй дирекція Цукки, они кричали бы, зачѣмъ ее не ангажировали; ангажировали Цукки, они кричали, зачѣмъ ее ангажировали.

Балетъ «La fille mal gardée», названный у насъ «Тщетною предосторожностью», въ Петербургѣ появился еще въ 1819 году, но особый успѣхъ пріобрѣлъ во время Фанни Эльслеръ. «Тщетная предосторожность» въ томъ видѣ, какъ ее сочинилъ Добервиль или танцовала Эльслеръ, въ наше время, показался бы довольно жидкимъ. поэтому Павелъ Тальони дополнилъ балетъ новыми танцами, а Гертель написалъ къ нему музыку. Въ вышеозначенной передѣлкѣ балетъ Добервиля и долженъ былъ служить для дебюта Цукки, но по измѣнившимся обстоятельствамъ послужилъ для бенефиса г. Гердта, даннаго за 25-лѣтнюю службу.

Бенефисъ этотъ былъ новымъ торжествомъ балерины, съумѣвшей изъ пустенькой пасторали XVIII вѣка скабрезнаго свой-

ства создать чудное художественное произведеніе. Содержаніе балета Добервиля весьма незамысловато. Лиза, дочь крестьянки Марселины, любитъ бѣднаго крестьянина Колена, между тѣмъ мать хочетъ выдать ее замужъ за дурачка Никэза, сына богатаго откупщика Мишо. Лиза устраиваетъ разныя препятствія къ свадьбѣ; разсерженная мать запираетъ ее въ комнату, но на бѣду тамъ раньше въ принесенные снопы соломы спрятался Коленъ. Лиза сначала испугана появленіемъ влюбленнаго, но послѣ пламенныхъ объясненій теряетъ то, что Дюма-сынъ назвалъ «капиталомъ» женщины. Марселинѣ ничего не остается, какъ выдать поскорѣе согрѣшившую Лизу за Колена.

Цукки удивительно тонко изображала всѣ разнообразныя сцены дѣвичьихъ невинныхъ шутокъ и дурачествъ, затѣмъ испуга, страсти, отчаянія и, наконецъ, раскаянія. Необыкновенно подвижная мимика ея лица передавала съ поразительною отчетливостью всѣ малѣйшіе оттѣнки роли, и если можно назвать, какъ греки, мимику «нѣмою поэзіею», то именно такому названію вполнѣ соотвѣтствовала игра Цукки.

Танцами «Тщетная предосторожность» не очень богата и надо сожалѣть только, что непзвѣстно почему выбросили великолѣпное финальное балабиле послѣдней картины, замѣнивъ его овернскимъ бурэ, отчего она показалась короткою и охладила даже нѣсколько впечатлѣніе отъ первыхъ трехъ прелестныхъ картинъ балета. Чтобы увеличить танцовальную часть, во 2-ю картину Цукки вставила pas de deux съ г. Гердтомъ, въ полномъ смыслѣ слова chef d'oeuvre хореграфическаго искусства. Поразительны была чистота и легкость, съ которою артистка танцовала здѣсь труднѣйшія па на носкѣ, па fouettés, дѣлала по два круга, опрокидываясь на третьемъ на руки танцовщику, сохраняла совершенное равновѣсіе въ аттитюдахъ и закончила все это воздушнымъ полетомъ на руки г. Гердта, который былъ достойнымъ партнеромъ блистательной балерины. Не менѣе прекрасно Цукки протанцовала съ г. Гердтомъ pas de ruban въ первой картинѣ и «характерную польку» въ послѣдней. Кордебалетъ танцовалъ вяло и четыре акта не мѣнялъ костюмовъ, а постоянная перемѣна костюмовъ для кордебалета необходима. Балетъ на то и существуетъ, чтобы быть краспвымъ зрѣлищемъ; однообразіе костюмовъ придавало обстановкѣ нищенскій характеръ, да и не имѣло смысла, потому что костюмы должны мѣняться сообразно характеру танцевъ.

Въ одномъ только кордебалетъ представлялъ весьма поучительное зрѣлище. Какъ въ фаланстерѣ Фурье, всѣ земледѣльческія операціи совершались имъ весело и граціозно подъ звуки музыки. Танцуя польку, дѣвицы сѣяли, жали и вязали

снопы. Земледѣліе въ такомъ видѣ казалось очень пріятнымъ занятіемъ, и если бы въ сельско-хозяйственныхъ академіяхъ преподавали его профессора изъ кордебалета, то навѣрное студенты были бы прилежнѣе и менѣе страдали бы меланхоліей и пессимизмомъ.

Само собою, что аплодисментамъ, вызовамъ и всякимъ проявленіямъ восторга по отношенію къ Цукки не было конца. Она положительно сдѣлалась любимицею публики, и если нашлись лица, которыхъ она и въ данномъ случаѣ не удовлетворила и которые находили, какъ покойный Коровяковъ, что Цукки изображала какую-то куртизанку, то они не встрѣтили ни малѣйшаго отголоска въ массѣ публики. Послѣ второго дѣйствія балета занавѣсъ поднялся, и публика была свидѣтелемъ чествованія заслуженнаго талантливаго артиста. Отвѣчая г. Иванову, г. Гердтъ сказалъ очень кстати, какъ бы отвѣчая на подозрѣніе, что балетная труппа враждебно встрѣтила Цукки, что языкъ балета всемірный и всѣмъ понятный, поэтому таланты всѣхъ націй родные въ его средѣ.

Дирекція основательно выбрала затѣмъ «недѣлю о блудномъ сынѣ», или такъ называемую «пеструю», для постановки въ бенефисъ Цукки новаго балета. Примѣръ сего сына, для котораго, не смотря на его чрезмѣрную щедрость, все-таки зажарили отличную телятину, поучителенъ, почему публика на бенефисъ не замедлила расщедриться. Билеты были проданы съ болѣе или менѣе крупною надбавкою: за кресла и ложи платили по двѣсти и даже по пятисотъ рублей, подарковъ и корзинъ было припасено, по подпискѣ и отъ доброхотныхъ дателей, также приличное количество, а одинъ благополучный россіянинъ, очевидно, движимый похвальнымъ стремленіемъ поощрить въ отечествѣ хореграфическое искусство, поднесъ брилліантовое ожерелье по наглядной оцѣнкѣ опытныхъ въ семъ дѣлѣ дамъ полусвѣта, въ восемнадцать тысячъ! Былъ привезенъ еще возъ букетовъ, чтобы осыпать итальянскую балерину изъ верхнихъ ложъ дождемъ живыхъ цвѣтовъ, но таковая мирная бомбардировка была полиціей запрещена.

Кромѣ желанія почтить талантливую артистку, въ бенефисъ привлекало еще и желаніе видѣть балетъ г. Петипа: «Приказъ короля», шедшій въ первый разъ. Это желаніе, быть можетъ, у многихъ вызвало разочарованіе. Публика нашла балетъ роскошно поставленнымъ, но растянутымъ, а по музыкѣ, принадлежавшей г. Винценти, не довольно оживленнымъ. Роскошь постановки, выражающаяся главнымъ образомъ въ костюмахъ, также не прошла безъ замѣчаній, ибо если костюмы красивы каждый въ отдѣльности, то при танцахъ рѣзкіе цвѣта ихъ, перемѣшиваясь

между собою, дѣлали ужасно некрасивыя сочетанія. Тяжелые костюмы эпохи Генриха II совсѣмъ не шли къ балету; археологическая точность здѣсь была неумѣстна: нѣкоторыя картины балета напоминали выставку восковыхъ фигуръ.

Но очень строгимъ у насъ быть нельзя. Музыка къ новому балету поспѣла чуть ли не за двѣ недѣли до бенефиса, а генеральная репетиція происходила наканунѣ. При подобныхъ условіяхъ не было времени исправлять отдѣльные недостатки, не то что передѣлывать заново, а въ балетахъ, гдѣ все основано на mise en scène, довольно какой-либо мелочи, чтобы нарушить общее впечатлѣніе. Затѣмъ и балетмейстеръ, и костюмеръ, какъ бы ихъ воображеніе ни было богато, только видя свои сочиненія на сценѣ, въ состояніи оцѣнить ихъ и сдѣлать соотвѣтствующія измѣненія.

Легче положеніе композитора, но нельзя забыть, что г. Винцентини сдѣлалъ первый опытъ писанія музыки къ балету. Онъ воспользовался мотивами Делиба, Штрауса, Обера, Масснэ, даже Рубинштейна, но въ его музыкѣ недоставало увлеченія. Если въ музыкѣ недоставало огня, то въ программѣ новаго балета недоставало смысла. Она была взята изъ либретто Гондинэ къ оперѣ того же имени Делиба, только дѣйствіе изъ двора Людовика XV перенесено въ Испанію, очевидно, съ цѣлью воспользоваться богатымъ матеріаломъ испанскихъ танцевъ. Но то, что по содержанію подходило къ шаловливой эпохѣ половины XVIII столѣтія и къ комической оперѣ, не вязалось съ временами Филиппа II и съ балетомъ. Публика рѣшительно не могла ничего понять, не прочитавъ программы.

Король спрашиваетъ у простоватаго графа де-ла-Сьера Легумезъ о его сынѣ, и заявляетъ желаніе видѣть этого сына. Между тѣмъ у графа только четыре дочери; онъ не смѣетъ, однако, ослушаться приказа короля и выдаетъ за своего сына молодого человѣка Маркино, любовника своей камеристки Пепиты. Эта камеристка родъ Фигаро въ юбкѣ. Ея похожденія въ погоню за представленнымъ ко двору Маркино и составляютъ содержаніе балета. Пепита интригуетъ Маркино на придворномъ балѣ; она старается увести съ нимъ изъ монастыря дочерей графа, которыхъ хотятъ выдать за богатыхъ стариковъ, наконецъ Пепита среди народнаго праздника у воротъ Мадрида разрѣшаетъ окончательно всю путаницу сюжета.

Собственно хореграфическая часть новаго балета состояла изъ множества испанскихъ характерныхъ танцевъ, нѣсколькихъ старинныхъ французскихъ танцевъ: шакона, гавотта, ригодона, пасспье, мало интересныхъ, и двухъ большихъ дивертисментовъ: алегорическаго дивертисмента pas des Etoiles (причемъ

Венера попала въ число «звѣздъ»—такова балетная астрономія) и «Divertissement du Paon». Не забудемъ еще прелестной варіаціи Цукки на пуантахъ въ 1-й картинѣ 2-го акта—«écho de Pépita».

Въ pas des Etoiles Цукки не участвовала, чудеса своей своеобразной техники она показала въ «Павлинѣ». Касаясь слегка земли «только, чтобы не обидѣть подругъ»—по знаменитому изреченію одного танцовщика—она выдѣлывала труднѣйшія па, сохраняя постоянно совершенное равновѣсіе, не выказывая никакихъ усилій и обнаруживая во всѣхъ возможныхъ, или вѣрнѣе невозможныхъ, положеніяхъ изящную красоту своего «богатаго тѣла».

Къ сожалѣнію, Цукки была небольшая мастерица танцовать испанскіе танцы, а наши танцовщицы и совсѣмъ о нихъ понятія не имѣли. Цукки заслужила, впрочемъ, похвалы за па, называвшееся «Tirana». Это болѣе арабскій танецъ, нежели испанскій; такъ какъ въ этомъ танцѣ играетъ важную роль элементъ мимическій, то «божественная», понятно, его исполнила съ большимъ шикомъ.

Вообще же мимическому таланту бенефиціантки въ новомъ балетѣ негдѣ было разгуляться; только въ послѣднее дѣйствіе вставлена не совсѣмъ понятная сцена притворной смерти Маркино, давшая возможность Цукки поиграть. Отчаяніе надъ тѣломъ своего возлюбленнаго и затѣмъ восторгъ при видѣ того, что онъ еще живъ, было передано артисткою съ обычною экспрессіею.

Въ воскресенье утромъ, на Масляной недѣлѣ, закрылись балетные спектакли, по обыкновенію состязаніемъ всѣхъ балеринъ между собою. Pour la bonne bouche танцовала Цукки и, судя по оглушительному реву и плесканію рукъ, она получила первый призъ. Какой-то балетный статистикъ сообщилъ при этомъ, что за свое четырехмѣсячное пребываніе въ Петербургѣ Цукки собрала дирекціи что-то около семидесяти тысячъ рублей, а по сравненію со сборами, дѣлавшимися прежними балеринами, доставила лишняго тысячъ сорокъ. Такъ какъ Цукки получила отъ дирекціи 8 тысячъ, то выходило, что послѣдняя заработала 400 процентовъ. Спекуляція недурная, за которую дирекція должна быть признательна намъ, которые разъяснили, что Цукки вовсе не saltimbanque и что у ней не pointes cassées, какъ полагали нѣкоторые спеціалисты. Цукки поднесли вѣнки, букеты и роскошныя корзины цвѣтовъ. На одномъ изъ вѣнковъ съ бо́льшимъ восторгомъ, нежели орографіей, было написано «O revoir!», нѣкоторые же зоплы прочли эту безграмотную надпись: «Oh rivière!», намекая на ривьеръ въ восем-

надцать тысячъ, полученную черноглазою итальянкою отъ одного изъ поклонниковъ. Объ этомъ колье острили que c'est une rivière qui cherche son lit.

На прощаніе, въ виду предстоявшаго долгаго отсутствія сильфиды, балетоманы, видимо взволнованные, съ грустью слѣдили за послѣдними движеніями ея ногъ. Затѣмъ они устроили ей при театральномъ разъѣздѣ такую овацію, что выбили даже отъ излишняго усердія стекла въ ея каретѣ, стараясь поближе посмотрѣть на диву. Цукки, если бы знала Гоголя, могла бы повторить при этомъ слова городничаго: «Конечно, Александръ Македонскій былъ великій герой» и т. д.

Эти успѣхи Цукки не прекратили интригъ и съ нею долго не заключали контракта. Балерина желала представиться въ слѣдующій сезонъ передъ публикою въ чемъ-нибудь новомъ и интересномъ и настаивала на включеніи обязательства поставить «Браму», предлагая взять на себя расходы по приглашенію балетмейстера для постановки балета. Мысль увидѣть новаго итальянца за кулисами, хотя бы и въ видѣ гостя, понятно, всполошила балетный міръ и тамъ составили смѣту, изъ которой выходило, что постановка «Брамы», несмотря на то, что декораціи и костюмы для него имѣлись изъ разныхъ оперъ и балетовъ изъ индійской и китайской жизни, должна стоить дороже, чѣмъ постройка постояннаго моста черезъ Неву.

Пока шелъ споръ, дирекція пригласила на три лучшіе мѣсяца сезона Лимидо. Замѣчательно, что ее пригласили прямо, а Бессоне, артистку болѣе свѣжую, ангажировали предварительно для испытанія. Одновременно остальные театры заявили объ ангажементѣ на лѣто: въ «Аркадію» Дель-Эры, въ «Ливадію»—Бріанцы, въ «Зоологическій садъ»—Зоцо и, наконецъ, въ «Ренесансъ»—Корнальбы; итого счетомъ четыре итальянскихъ перворазрядныхъ балерины. Послѣ такой южной вакханаліи Петербургъ, казалось, лѣтъ десять не будетъ въ состояніи видѣть балета.

Въ это время въ Европѣ вообще было изобиліе такъ называемыхъ хореграфическихъ звѣздъ «stella de la danza». Судя по театральному календарю агентства Кароцци, ихъ насчитывали четырнадцать: Мори, Цукки, Дель-Эра, Корнальба, Черале, Пальядино, Зоцо, Белла, Бессоне, Росси, Коппини, Лимидо, Флиндтъ и Джури. Всѣ онѣ были итальянки, кромѣ Мори, которая испанка изъ Барселоны, и Флиндтъ, американка изъ Нью-Іорка. Всѣ, впрочемъ, учились танцовать въ Италіи и тамъ, въ Миланѣ, былъ выданъ имъ патентъ на всемірную знаменитость.

Антоніетта Дель-Эра.

Прежде всѣхъ явилась къ намъ Дель-Эра, которой на смѣну въ Берлинъ поѣхала пожинать лавры граціозная г-жа Никитина. Такой родъ libre échange мы вполнѣ одобрили. Дель-Эру, какъ берлинскую балерину, многіе принимали за нѣмку, но она была чистокровною итальянкою изъ Милана, лѣтъ двадцати пяти или шести; танцовать на сценѣ она начала довольно рано, но учиться основательно поздно, почему знаменитый Блазисъ усомнился въ ея будущности, но Рамачини въ два года приготовилъ изъ нея балерину. Первоначально Дель-Эра танцовала солисткой въ Капрѣ, гдѣ отличилась, протанцовавъ за заболѣвшую балерину въ одну репетицію большой балетъ «Dêvadacy»! Затѣмъ Дель-Эра танцовала за балерину въ Миланѣ въ театрѣ Dal-Verme и въ Мессинѣ. Въ Берлинѣ Дэль-Эра много работала подъ руководствомъ Павла Тальони и покинула нѣкоторыя дурныя привычки итальянской школы.

Лѣтній сезонъ 1886 г. открылся довольно неудачно какъ въ «Кинь-Грусти», такъ и въ «Аркадіи». Оба театра далеко не были полны и публика, страдавшая отъ недостатка новинокъ, чего-то ожидала. 24-го мая свершилось наконецъ ожидаемое нашими балетоманами событіе, и Дель-Эра появилась передъ глазами петербуржцевъ въ антрактахъ къ опереткѣ Гоппе «Волшебное кольцо» сначала въ pas de cinq, а затѣмъ въ «pas de deux» съ г. Глаземаномъ и здѣсь удивила публику пуантами подъ музыку вальса. Со сцены Дель-Эра казалась выше средняго роста, волосы имѣла каштановые съ рыжеватымъ оттѣнкомъ, глаза нѣсколько малые, но живые, брови жидковатые, носъ широкій, все лицо оживлялось пріятной улыбкой. Она казалась худощавою, хотя корпусъ держала весьма стройно.

Представленіе въ ея бенефисъ было рѣдкимъ, ибо Дель-Эра задумала совершить необыкновенный туръ-де-форсъ. Дѣло въ томъ, что для каждаго балета, принимая во вниманіе среднюю силу балеринъ, сочиняется одно трудное большое па. Остальные танцы — бульонъ или кремъ; pièce de résistance же одна. Дель-Эра, разсчитывая на свою молодость и на свою силу, взяла и въ одинъ спектакль исполнила три большихъ па изъ трехъ разныхъ балетовъ, короче говоря, танцовала за троихъ; мало того, взяла да еще повторила, по требованію жестокой публики, одну изъ самыхъ трудныхъ варіацій на пуантахъ въ «Сильвіи». Все это было сдѣлано легко, съ увѣренностью и безъ малѣйшихъ признаковъ усилія или усталости.

Танцы «Коппеліи» подогрѣли публику, но восторгъ достигъ

своего кульминаціоннаго пункта въ «Сатаниллѣ», гдѣ въ извѣстномъ большомъ pas de deux 2-го дѣйствія Дель-Эра невольно увлекала силою, легкостью и изяществомъ своихъ смѣлыхъ движеній. Что могло быть эфектнѣе того мѣста, когда балерина, стоя на колѣнахъ, подымалась не сгибая корпуса, прямо на носокъ и стремительно головою внизъ опрокидывалась на руки своего кавалера? Главнѣйшій интересъ спектакля представляли, однако, танцы изъ «Спльвіи», которыхъ публика еще не видала. Изъ этого балета, знаменитаго своею мелодическою музыкою Делиба, былъ составленъ дивертисментъ изъ 3-го и отчасти 2-го акта, поставить болѣе было невозможно за ограниченностью персонала аркадійской труппы.

Здѣсь снова Дель-Эра показала чудеса своей техники. Такъ, сдѣлавъ два круга на носкѣ, что уже само по себѣ не легко, балерина останавливалась въ положеніи совершенно неустойчиваго равновѣсія, что требовало необыкновенной силы ногъ. Въ большой варіаціи пиччикато подъ вуалью, балерина, кромѣ трудностей, выказала еще и много граціи. Такую же технику, такія же достоинства отличной школы, а также благородство исполненія Дель-Эра проявила въ полькѣ-пиччикато, въ адажіо и въ финалѣ дивертисмента.

Публика оцѣнила по достоинству Дель-Эру. Поднесенныхъ ей цвѣтовъ не знали куда и помѣстить за кулисами. Сдѣланы были и болѣе цѣнные подарки. Аплодисментамъ, вызовамъ не было конца. Въ этомъ случаѣ Петербургъ, несмотря на его климатъ, не уступилъ Италіи. Впрочемъ, выражаясь слогомъ губернскихъ вѣдомостей, казалось, «сама природа радовалась сему торжеству».

Вслѣдствіе отъѣзда г. Глаземана и кордебалета, возвращавшихся въ Берлинъ, гдѣ открывались спектакли на королевскихъ театрахъ, Дель-Эрѣ пришлось внезапно прекратить свои представленія. Хотя объ этомъ, по непредвидѣннымъ обстоятельствамъ, не было анонса въ афишахъ, но, благодаря бенефису г. Эмануэля, знаменитую артистку проводили достойнымъ образомъ. Театръ былъ полонъ, овація шумны и искренни, балерину осыпали изъ ложъ цвѣтами, и когда она, по единодушному требованію публики, повторила свое труднѣйшее пиччикато изъ «Спльвіи», дирижеръ всталъ съ своего мѣста и оркестръ два раза проигралъ тушъ. Артистка видимо была тронута такими знаками вниманія.

Она вполнѣ заслужила ихъ. Явившись безъ всякихъ рекламъ, встрѣтивъ скорѣе публику противъ себя предубѣжденную и повторявшую: «чего добраго ждать изъ Берлина», Дель-Эра силою своего таланта и безукоризненной техники успѣла завоевать

себѣ всеобщія симпатіи. При этомъ она еще далеко не успѣла выказать свое дарованіе со всѣхъ сторонъ, потому что превосходнѣйшія вещи изъ своего репертуара она показала почти наканунѣ отъѣзда. Дель-Эра въ этомъ случаѣ поступила какъ богачъ, который и самъ хорошенько не знаетъ счета своего состоянія.

Къ числу подобныхъ неожиданныхъ открытій для публики надобно отнести pas de deux, которое Дель-Эра танцовала въ бенефисъ режиссера. Ничего граціознѣе, законченнѣе, а вмѣстѣ съ тѣмъ и головоломнѣе трудно себѣ и придумать. Подъ звуки арфы артистка выдѣлавала варіаціи носками съ бѣглостью, которой у иныхъ нѣтъ и въ рукахъ, а рядомъ по нѣсколько разъ подъ-рядъ дѣлала по три круга на носкѣ безъ помощи танцовщика, когда и лучшія танцовщицы не въ состояніи и двухъ круговъ сдѣлать безъ помощи танцовщика. Справедливо одинъ знатокъ балета замѣтилъ, что увѣренность въ танцахъ Дель-Эры доходила до «дерзости». При этомъ, однако, движенія ея были всегда изящны и правильны и самый строгій профессоръ классическихъ танцевъ не могъ бы сдѣлать никакихъ замѣчаній.

Ангажементъ ея въ Берлинѣ оставлялъ ей нѣкоторую часть времени свободной и она могла бы танцовать у насъ зимою мѣсяца полтора или два. Будь вмѣсто дирекціи частная антреприза, то импрессаріо, послѣ успѣха Дель-Эры, съ мѣста подписалъ бы съ нею контрактъ на какихъ угодно условіяхъ.

Къ сожалѣнію, въ казенномъ управленіи смотрѣли на вещи иначе. Публика и доходы—вещи, очень мало дирекцію заботившіе. Отвѣтъ одинъ: у насъ есть бюджетъ, изъ котораго мы выходить не имѣемъ права. Фразу эту повторяли и для Цукки, затративъ на которую 8 тысячъ, заработали, однако, 70. Другія соображенія личныя. Цукки ни за что не хотѣли ангажировать, потому что это обидѣло бы русскихъ балеринъ, Дель-Эру не хотѣли, ибо что сказала бы Цукки, черные глаза которой не только способствовали истребленію новгородскихъ лѣсовъ, но и воспламеняли сердца театральныхъ чиновниковъ. Между тѣмъ для Цукки Дель-Эра вовсе не была соперницей, ибо имѣла талантъ совсѣмъ другого рода—уступая ей въ мимикѣ и превосходя въ танцахъ. Да и что же это за законъ, который не дозволялъ бы на сценѣ имѣть одновременно по два таланта? У насъ въ итальянской оперѣ неоднократно пѣли по нѣсколько знаменитостей сразу, да и въ балетѣ бывали по двѣ выдающихся балерины, а въ Миланѣ и Лондонѣ сразу танцовали и по четыре балетныхъ звѣзды. Соперничество въ этомъ случаѣ только выгодно для публики, выгодно даже для артистокъ, потому что каждая имѣетъ партію, которая лѣзетъ изъ кожи, чтобы

отличить свое «божество». Подобныя безкровныя войны чрезвычайно всегда развлекаютъ скучающее общество.

Какъ равнодушно и халатно у насъ относились къ дѣлу, можно было видѣть на той же Дель-Эрѣ. Ее пересмотрѣлъ весь Петербургъ, не видали же, оказывается, только тѣ, кто получали жалованье, чтобы немедленно видѣть всѣхъ выдающихся артистовъ и оцѣнивать, насколько они подходятъ къ казенной сценѣ. Разсказываютъ, что кружокъ ярыхъ балетомановъ и балетоманшъ желалъ почти силою привлечь кого слѣдуетъ посмотрѣть новую звѣзду, но коварный планъ не удался.

Нельзя, конечно, требовать, чтобы дирекція приглашала каждую артистку, на которую ей укажутъ, какъ бы она талантлива ни была, но можно было желать, чтобы она не отказывалась своевременно знакомиться съ выдающимися талантами. Послѣднее тѣмъ болѣе было необходимо, что противъ новыхъ ангажементовъ всегда бываетъ противодѣйствіе. Одна газета припомнила, что два года передъ тѣмъ дирекція командировала заграницу цѣлую экспедицію для отысканія балерины взамѣнъ вышедшей въ отставку г-жи Ваземъ, и эти господа, прокатившись на казенный счетъ, донесли, что въ Европѣ нѣтъ ни одного таланта. Между тѣмъ стоило доѣхать до Берлина, стобы убѣдиться въ противномъ. Конечно, были люди, какъ фельетонисты «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», которые говорили, что они предпочитаютъ мозольныхъ операторовъ балеринамъ, но, не споря о вкусахъ, мы совѣтывали имъ лучше перемѣнить сапожника, а не разсуждать объ искусствѣ... какъ мозольные операторы.

Аделина Зоцо.

Одновременно съ Дель-Эрою, но въ Зоологическомъ саду, передъ публикою, предпочитающею искусство шить пиво всѣмъ другимъ искусствамъ, танцовала Зоцо. «Je danse pour les animaux», говорила она. Одинъ изъ рецензентовъ, подводя итогъ дѣятельности лѣтнихъ театровъ, провелъ параллель между молодою Дель-Эрою и «старою», по его мнѣнію, Зоцо. Между тѣмъ Зоцо была еще въ театральной школѣ, когда Дель-Эра была уже балериной. Зоцо въ это время была одною изъ молодыхъ извѣстныхъ итальянскихъ танцовщицъ, моложе ея была только Джури. Она окончила миланскую школу въ 1880 году и дебютировала за балерину въ Генуѣ въ театрѣ Politeamo въ балетѣ Пратези «Дай-Сингъ». Затѣмъ она танцовала въ Миланѣ въ театрѣ Dal-Verme, въ Туринѣ въ королевскомъ театрѣ, въ

Римѣ въ театрахъ Apollo и Constanzia, снова въ Миланѣ въ La-Scala, въ Неаполѣ въ San-Carlo и, наконецъ, въ Берлинѣ. Зоцо имѣла неблагодарную старообразную наружность: большой носъ и нѣсколько худощавое сложеніе; у нея не было ни граціи, ни мимики, но по части техники она была чрезвычайно сильна, особенно что касается носка. Здѣсь силою своею она граничила съ акробатизмомъ, и одна газета очень вѣрно замѣтила, что на пуантахъ Зоцо (или правильнѣе Созо) могла бы пройтись отъ Зоологическаго сада до Новой Деревни и обратно.

Бѣдная Зоцо танцовала на открытой сценѣ, и такъ какъ это лѣто было очень холодное, то намъ случилось видѣть балерину, танцовавшую въ началѣ сентября классическія варіаціи съ большимъ пледомъ, покрывавшимъ ея голыя плечи.

Осенью Цукки выступила въ балетѣ «Тщетная предосторожность». За лѣто наша prima-ballerina похудѣла не къ своему авантажу, но въ танцахъ и мимической игрѣ никакой перемѣны не было. Вначалѣ какъ будто замѣтно было нѣкоторое волненіе; артистка, вѣроятно, боялась невыгодныхъ для себя сравненій, но, убѣдившись въ симпатичномъ къ ней отношеніи публики, ободрилась и отлично играла. Въ танцахъ также, хотя Цукки отказывалась отъ повтореній и замѣтны были усилія въ трудныхъ пируетахъ, она въ общемъ танцовала съ прежнимъ шикомъ и съ прежнею граціею. Не измѣнилась Цукки и въ другихъ отношеніяхъ: тотъ же безпорядокъ въ прическѣ—многимъ, впрочемъ, нравившійся по его своеобразію—и тотъ же винигретъ въ костюмахъ: во 2-мъ дѣйствіи она надѣла легкій полосатый розовый тюникъ на темно-голубую юбку, а въ послѣдней картинѣ была въ желтомъ платьѣ, голубыхъ чулкахъ, темно-розовыхъ башмакахъ, съ таковыми же завязками, и въ синихъ атласныхъ шароварахъ! Видя этакій туалетъ, Вортъ лишилъ бы себя жизни, какъ нѣкогда Ватель проткнулъ себя вертеломъ при видѣ испорченнаго соуса.

Въ ожиданіи бенефиса, Цукки выступила въ «Пахитѣ». Старый балетъ этотъ, сорокъ лѣтъ съ честью фигурировавшій на здѣшней сценѣ, подъ вліяніемъ Цукки освѣжился и сдѣлался еще занимательнѣе. Цукки не имѣла впрочемъ времени, а можетъ быть и желанія изучить танцы балета. Она выучила только мимику и качучу второго дѣйствія, варіаціи же перваго дѣйствія замѣнила старой варіаціей на мотивъ «Фельетонъ-вальса» Штрауса, а въ 3-мъ дѣйствіи, предоставивъ танцовать въ большомъ финальномъ па за балерину г-жѣ Никитиной, исполнила pas de deux съ г. Гердтомъ и нѣкоторое подобіе мазурки.

Во второмъ дѣйствіи Цукки прекрасно играла въ сценѣ, гдѣ спасаетъ жизнь влюбленному въ Пахиту офицеру; но, на бѣду,

въ половинѣ акта, какъ разъ когда начинается главная игра, электричество стало шалить, на сценѣ сдѣлалось темно и даже изъ перваго ряда можно было скорѣе догадываться объ игрѣ Цукки, нежели слѣдить за ея чудесною мимикою.

Воздушная фигура г-жи Никитиной въ желтыхъ газовыхъ тюникахъ, при сильномъ электрическомъ освѣщеніи, производила впечатлѣніе чего-то неосязаемаго. Это даже не tuille d'illusion, а одна illusion, замѣтилъ одинъ любитель пластики. Рядомъ съ этими танцами «четвертаго измѣренія» Цукки съ ея сладострастною манерою производила еще болѣе сильное впечатлѣніе. Она составила свое па изъ варіацій, которыя она танцовала въ «Ливадіи» въ «Брамѣ» и «Золотыхъ Яблокахъ», но, конечно, съ прекраснымъ оркестромъ на большой сценѣ эти варіаціи значительно выиграли. Начиналось па прогулкою на пуантахъ по раскинутому куску матеріи — фокусъ, который лѣтомъ показывала съ большимъ искусствомъ Зоцо. Затѣмъ шелъ цѣлый рядъ очень трудныхъ пируетовъ и эшапе и фуэте и всякой балетной чертовщины, отъ перечисленія которой сломаешь языкъ, но которую Цукки исполнила шутя, какъ бы кокетливо играя и съ такою экспрессіей, что иныхъ старцевъ вывели изъ театра едва живыми, а молодежь узнала въ одинъ вечеръ тутъ болѣе, чѣмъ если бы прочла двадцать пять книгъ.

Видя такой успѣхъ, дирекція подписала съ Цукки на будущій сезонъ контрактъ срокомъ на четыре мѣсяца, за вознагражденіе въ 12,000 рублей и полъ-бенефиса. Это составляло увеличеніе на 50% противъ прежняго вознагражденія. И съ подобною прибавкою Цукки получала все-таки едва ли не меньше того, что получала г-жа Лоди, которой за то, что она благополучно рожала уже другой сезонъ, была сдѣлана прибавка къ жалованію. Галантность совсѣмъ не по нынѣшнимъ суровымъ временамъ.

Изъ благодарности Цукки еще разъ доказала, что она великая мимическая артистка. Публика заранѣе ожидала отъ ея появленія въ «Эсмеральдѣ» чего-то необыкновеннаго: люди, бывшіе на репетиціяхъ, разсказывали уже, что балерина танцуетъ польку, а всѣ зрители рыдаютъ — и не обманулась. Это было торжествомъ не только Цукки, но и пантомимы какъ искусства. Тѣнь Новерра навѣрное ликовала въ Елисейскихъ поляхъ.

Намъ довелось прочесть въ академическомъ «Revue des deux Mondes» слѣдующія строки: «Пантомима, когда она продолжительна, надоѣдаетъ и сердитъ. Такъ и хочется сказать танцовщицѣ, какъ Микель Анджело своимъ статуямъ: да говорите же! Пантомима — способъ изъясненія претенціозный и тем-

ный, а подчасъ смѣшной...» Вотъ автору этихъ строкъ слѣдовало бы посмотрѣть Цукки въ «Эсмеральдѣ», онъ увидѣлъ бы, что и пантомимою можно выразить иногда болѣе, чѣмъ словами. Это, впрочемъ, и безъ Цукки понятно, ибо кто же не знаетъ, что поднятый кулакъ и посланный по воздуху поцѣлуй краснорѣчивѣе нерѣдко тысячи адвокатскихъ рѣчей.

Балетъ Перро, избранный нашею балериною для своего бенефиса, нѣсколько разъ давался уже въ Петербургѣ со временъ Фанни Эльслеръ. Это передѣлка знаменитаго романа Гюго: «Notre Dame de Paris». Конечно, французскій поэтъ едва ли призналъ бы себя, прочитавъ программу балета, о прелестяхъ которой можно судить хотя по сдѣдующему отрывку:

2-я картина. Комната Эсмеральды. Она задумчива, съ восторгомъ любуется шарфомъ Феба, который (т. е. шарфъ) не выходитъ у нея изъ головы. Выбравъ изъ азбуки буквы, составляющія его имя, она концомъ своего кинжала гравируетъ эти буквы на стѣнѣ и, счастливая, танцуетъ передъ дорогимъ именемъ. Входитъ Гренгуаръ; онъ хочетъ обнять ее, заявляетъ права мужа и хочетъ войти за нею въ спальню, но Эсмеральда не допускаетъ его. Несчастный фиктивный супругъ примиряется съ своей участью и рѣшается быть ея партнеромъ въ танцахъ, которымъ она его учитъ. Эсмеральда указываетъ ему на дверь кабинета (?!), куда онъ входитъ, и дверь запирается на ключъ...

Что дѣлалъ фиктивый супругъ, запершись въ «кабинетѣ», остается покрытымъ мракомъ непзвѣстности. Несмотря на эту галиматью, балетъ ловко скомпанованъ, веселыя и трагическія сцены быстро чередуются, нѣтъ ничего лишняго и общее впечатлѣніе не нарушается. Таковы, впрочемъ, всѣ пропзведенія Перро, который былъ тогда еще бодръ и жилъ на покоѣ въ Парижѣ.

Въ первомъ дѣйствіи недурна была декорація Cour des miracles и красивы костюмы кордебалета. Публика одобрила еще большой valse bohémienne. Второе дѣйствіе, именно то, гдѣ Гренгуаръ, вмѣсто «заявленія правъ мужа», предпочелъ учиться танцовать, не представляетъ ничего особеннаго.

Съ третьяго дѣйствія успѣхъ Цукки началъ расти crescendo. Картина изображаетъ праздникъ въ саду. Сначала шло очень краспвое классическое pas de corbeilles. Костюмы танцовщицъ очень эфектны. Чтобы покончить съ костюмами, замѣтимъ, что и костюмы Цукки были прелестны. Является труппа цыганъ, въ числѣ коихъ Эсмеральда. Она видитъ, что любимый ею Фебъ—женихъ. Танцы должны изобразить ревность цыганки. Хотя тутъ пока публика не рыдала, но дѣйствительно мастерство Цукки въ адажіо, когда, танцуя, Эсмеральда должна изобразить безнадежное отчаяніе влюбленной женщины, было необыкновенно. Это идеалъ осмысленнаго танца. Если говорятъ, что у балеринъ умъ въ ногахъ, то у Цукки

онъ былъ во всемъ тѣлѣ — такъ выразительно было каждое ея движеніе. Успѣхъ адажіо былъ громадный. Въ послѣдующихъ варіаціяхъ артистка имѣла также успѣхъ, хотя ничего особеннаго не показала; большую часть своихъ па Цукки танцовала уже въ «Ливадіи» въ фееріяхъ, между прочимъ вальсъ, гдѣ она какъ будто плавала въ воздухѣ.

Въ двухъ послѣднихъ картинахъ Цукки уже болѣе не танцовала, а исключительно играла. 4-я картина очень эфектна, именно то мѣсто, гдѣ Эсмеральда соблазняетъ Феба. Сцена, когда она зоветъ его въ спальню, была реальна до послѣдней степени, а равно отчаянія, при видѣ Феба, пораженнаго кинжаломъ Клода Фролло. Но это еще цвѣточки, главная игра въ слѣдующей картинѣ. Декорація, нарисованная Левотомъ, изображала видъ средневѣковаго Парижа. Эсмеральду ведутъ пытать; въ музыкѣ слышатся ея стоны. Это прерывается и заглушается карнавальнымъ праздникомъ шутовъ. Но вотъ раздается колокольный звонъ. Изъ тюрьмы идетъ процессія на казнь. Выходитъ Эсмеральда, изломанная пыткою; Клодъ Фролло, исповѣдуя ея, предлагаетъ спасеніе, цыганка отвѣчаетъ презрѣніемъ и усердно молится. Вся эта сцена производила потрясающее впечатлѣніе. Въ театрѣ была тишина, точно публика боялась, что Цукки и въ самомъ дѣлѣ отрѣжутъ голову. Артистка нѣсколько минутъ приковывала общее вниманіе залы. Обдуманность игры ея простиралась до того, что когда являлось въ лицѣ воскресшаго Феба спасеніе, когда Клодъ Фролло убитъ и начинается общее ликованіе, то Цукки не пускалась, какъ рутинныя балерины, въ плясъ, забывая о всей прошедшей сценѣ. Нѣтъ, хотя въ глазахъ ея видна была радость, но положеніе корпуса, выраженіе лица показывало, что это женщина, которая вынесла страшную пытку, и неизвѣстно, оправится ли еще.

Вообще мы давно не запомнимъ такого великолѣпнаго исполненія и игра Цукки въ «Эсмеральдѣ» была изъ ряду вонъ выдающимся событіемъ на театрѣ.

Эмма Бессоне.

Слухи объ ангажементѣ Бессоне въ нашъ балетъ оправдались. Знаменитая балерина была ангажирована на восемь представленій, въ самое невыгодное для дебютовъ время: танцовать послѣ Пасхи, когда въ театръ никто не ходитъ. Если Бессоне понравится, ее обѣщали ангажировать на зиму вмѣстѣ съ другою балериною. Бессоне, окончившая миланское театральное училище только пять лѣтъ передъ тѣмъ, пользовалась за-

границею громкою извѣстностью. Балеринѣ было 23 года; она родилась въ Генуѣ въ семействѣ, происходившемъ изъ Пьемонта, и училась въ Миланѣ, гдѣ окончательную отдѣлку получила у бывшей знаменитой балерины Беретта. Тотчасъ же по выходѣ изъ школы, Бессоне пригласили на амплуа балерины въ театръ «Balbo» въ Туринѣ, а оттуда въ театръ «Apollo» въ Римѣ. Здѣсь она танцовала «Excelsior», имѣвшій въ столицѣ Италіи такой успѣхъ, что обанкрутившійся было передъ тѣмъ импрессаріо «Apollo», благодаря Бессоне, разбогатѣлъ. Въ теченіе пяти мѣсяцевъ театральные отдѣлы римскихъ газетъ ежедневно наполнялись всевозможными восхваленіями балерины. Къ Бессоне посыпались вслѣдъ затѣмъ приглашенія изъ всѣхъ странъ, даже изъ-за океана. Она приняла ангажементъ въ Южную Америку, гдѣ танцовала въ Буэносъ-Айресѣ и Ріо-Жанейро. Едва возвратившись изъ-за океана, молодая балерина появилась въ Неаполѣ въ «San-Carlo» и въ лондонскомъ Ковентгарденскомъ театрѣ. Зимою 1885 года Бессоне выступила впервые, какъ prima ballerina assoluta, на сценѣ миланскаго «La-Scala», въ балетахъ Данези «Мессалина» и «Гретхенъ». Послѣ Милана Бессоне опять танцовала въ «Apollo» балетъ «Rodope», а оттуда получила ангажементъ въ лондонскую «Альгамбру». Въ послѣднее время артистка танцовала въ Тріестѣ, а по окончаніи сезона въ Петербургѣ возвратилась въ Лондонъ, гдѣ имѣла постоянный ангажементъ. Заграничные рецензенты хвалили ея «скульптурныя позы», «чарующую улыбку», «элегантныя и мягкія движенія», «быстроту, легкость и нервность ея танцевъ», «силу носка», «отличную школу», «огненный магнетизирующій взглядъ». Бессоне, по словамъ тѣхъ же газетъ, хорошая мима: подвижное лицо ея и жесты одинаково хорошо изображали ненависть, любовь и пренебреженіе. Симпатическая внѣшность сразу завоевала ей расположеніе тріестской публики и хотя въ pas de deux балерина потеряла башмакъ и не кончила танца, но это послужило только предлогомъ къ новымъ овваціямъ. Если даже половина того, что писали пылкіе журналисты древняго Tergeste, была правда, то нашихъ балетомановъ ожидалъ пріятный сюрпризъ.

При этомъ вышло маленькое недоразумѣніе. Дирекція ангажировала балерину на 8 спектаклей (за 5,500 франковъ и расходы вояжа) съ преимущественнымъ правомъ пригласить на зимній сезонъ, причемъ дирекція разумѣла сентябрь, октябрь, ноябрь. Итальянка же, привыкшая къ жарѣ въ сентябрѣ, не подозрѣвала, что зима начинается у насъ въ сентябрѣ и преспокойно связала себя контрактомъ съ Лондономъ. Замѣчательно, что къ ангажементу Дель-Эры нашли препятствіе въ томъ, что она

танцовала въ «Аркадіи», а Бессоне пригласили изъ «Альгамбры»—грандіознаго лондонскаго кафе-шантана, посѣщаемаго самою двусмысленною публикою и о которомъ стыдливыя англійскія газеты обыкновенно умалчиваютъ.

По наружности Бессоне была совершенная испанка или, вѣрнѣе, севильянка. Какъ всѣ воспитанницы миланской школы, она свободно говорила по-французски, какъ всѣ танцовщицы, обожала свое искусство. Иностранные рецензенты хвалили ея нравственныя достоинства, а одинъ критикъ въ Ріо-Жанейро съ умиленіемъ описывалъ даже, что онъ видѣлъ, какъ Бессоне собственноручно кормила цыплятъ...

Бессоне съ необыкновенною быстротою разлучила въ нѣсколько репетицій трудную роль Жизели. Уже на репетиціи вся труппа привѣтствовала ее единодушными аплодисментами.

Дебютъ былъ чрезвычайно удаченъ; молодая итальянская балерина оправдала свою заграничную репутацію и имѣла огромный успѣхъ; имѣла бы еще большій, еслибы ей не приходилось выступить въ то время, когда уровень требованій нашей публики по части балета значительно повысился послѣ того, какъ она въ краткій промежутокъ времени видѣла геніальную мимическую игру и врожденное изящество Цукки и блестящіе эфектные танцы Дель-Эры, не считая искусства такихъ талантовъ, какъ Джури, Флиндтъ и Зоцо. Привычка для значительной части публики—все, и если кто дѣлаетъ иначе, чѣмъ дѣлалъ какой-либо кумиръ публики, то сейчасъ является уже извѣстная неудовлетворенность.

Другое неблагопріятное условіе для дебютантки былъ выборъ балета «Жизель». Приглашенная всего на мѣсяцъ, Бессоне не имѣла возможности выучить какой-либо изъ нашихъ балетовъ, еще менѣе было возможности поставить здѣсь на скорую руку одинъ изъ тѣхъ большихъ итальянскихъ балетовъ, въ которыхъ отличалась заграницею Бессоне. Послѣдней пришлось остановиться на «Жизели». Этотъ балетъ ей могъ показать г. Ганзенъ, случайно находившійся въ Лондонѣ, когда тамъ танцовала Бессоне. А извѣстно какая разница танцовать въ балетѣ, спеціально созданномъ для артистки, или же въ наскоро ею разученномъ. Какая была, напр., разница въ исполненіи Цукки «Дочери Фараона» и «Приказа короля» или въ ея коронныхъ роляхъ въ «Брамѣ», «Тщетной предосторожности» и въ «Эсмеральдѣ»!

Самая роль Жизели совсѣмъ не подходила къ Бессоне. Жизель сочинилъ Теофиль Готье изъ прелестной поэтической британской легенды о мертвыхъ дѣвственницахъ, гуляющихъ по воздуху въ лѣсахъ. Бессоне, можетъ быть, была и дѣвственница,

но ужъ никакъ не мертвая и не воздушная. Это была небольшого роста, коренастая, полная жизни смуглая брюнетка, съ огненными, чрезвычайно красивыми и выразительными глазами, съ блестящими какъ перлы зубами, съ крѣпкими мускулистыми ногами, выказывавшими сразу огромную силу. Такія ноги были у знаменитой Ферарисъ, которой Бессоне не уступала въ апломбѣ, крѣпости носка и энергіи. Воздушности же или такъ называемаго баллона у артистки не было и въ поминѣ. Она, какъ и Цукки, была въ полномъ смыслѣ танцовщица terre à terre. Такими были: Фанни Эльслеръ, Черитто, Розатти и многія другія знаменитости. У насъ нѣкоторые считаютъ это недостаткомъ, но это все равно, что считать недостаткомъ, зачѣмъ теноръ di forza не поетъ какъ теноръ di grazia или драматическое сопрано—какъ сопрано колоратурное.

Въ первомъ дѣйствіи балета дебютантка имѣла успѣхъ главнымъ образомъ какъ мимическая актриса. Танцевъ въ этомъ актѣ мало, хотя знатоки сразу оцѣнили искусство Бессоне въ ея pas de bourée и въ соло на пуантахъ. Публикѣ же понравились jetés en tournant, т. е. по-русски вертуны. Артистка съ необыкновенною стремительностью кружилась два раза вокругъ сцены, все ускоряя темпъ, и вдругъ останавливалась, какъ вкопанная. Это головоломное на было повторено. Еще болѣе отличилась Бессоне въ мимикѣ. Огромная сцена, заканчивающая 1-й актъ, гдѣ Жизель сходитъ отъ любви и ревности съума, была проведена въ совершенствѣ: даже удивительно, какъ быстро выучила ее артистка, ибо мимика изучается труднѣе танцевъ. Въ игрѣ Бессоне было что-то свѣжее и симпатичное, а мимика ея проста, безъ всякаго жеманства, между тѣмъ чрезвычайно выразительна. Финалъ же, гдѣ Жизель умираетъ, поразителенъ. Артистка падала мгновенно, какъ пораженная громомъ. Это своего рода туръ-де-форсъ.

Во второмъ дѣйствіи, самомъ трудномъ и составляющемъ издавна для каждой балерины пробный камень искусства, успѣхъ Бессоне былъ полный. Лицо ея и здѣсь все время говорило. Въ этомъ превосходствѣ мимики лица важное преимущество итальянокъ передъ танцовщицами другихъ націй, въ томъ числѣ и русскими, которыя, при всемъ талантѣ, кажутся холодноватыми. Танцы Бессоне во 2-мъ дѣйствіи блистали силою, смѣлостью и законченностью. Публика, не знакомая съ техническими тонкостями хореографіи, не въ состояніи еще была судить о трудности нѣкоторыхъ изъ нихъ, напримѣръ, когда балерина скользила на носкѣ діагонально черезъ сцену. Въ адажіо Бессоне сдѣлала также нѣсколько новыхъ и чрезвычайно смѣлыхъ и красивыхъ группъ, напримѣръ, когда она стояла на носкѣ

въ положеніи неустойчиваго равновѣсія, слегка только касаясь колѣна своего кавалера.

Вообще всѣ танцы ея въ pas de deux съ г. Гердтомъ, подъ чудные звуки скрипки г. Ауэра, и въ варіаціи собственнаго сочиненія, подъ звуки арфы, публикѣ очень понравились, особенно то, что дѣлала артистка въ быстромъ темпѣ. Истинный же фуроръ вызвало ея па, гдѣ она съ неописанною быстротою дѣлала поочередно рондежамбы то en dedans, то en dehors, то два тура. Это страшно трудное хитросплетеніе было повторено, по единодушному требованію публики, и рѣшило у насъ успѣхъ артистки. Замѣчательно, что подобныя трудныя вещи Бессоне повторила съ такою же отчетливостью, какъ дѣлала въ первый разъ, что объяснялось молодостью балерины. Руки она держала всегда правильно и красиво — это обличало хорошую школу.

«Жизель» прекрасный образчикъ балетовъ того времени, когда театры посѣщала публика съ образованнымъ вкусомъ, а не толпа, которую надобно привлекать роскошною обстановкою, а въ свою очередь затраты на подобную обстановку покрывать сборомъ съ той же тысячной толпы. Для «Жизели» нужны двѣ незамысловатыхъ декораціи, десятокъ статистовъ и нѣсколько сотъ аршинъ дешеваго бѣлаго тарлатана для тюниковъ танцовщицъ. Вотъ и всѣ затраты. Между тѣмъ для цѣнителей изящнаго тутъ все есть: и поэтическое либретто Теофиля Готье, и прелестная, тонкая мелодическая музыка Адана, и умныя, оживленныя мимическія сцены, и превосходнѣйшіе танцы, совершенно соотвѣтствующіе содержанію. Но такъ какъ grosse caisse и тромбоны роли не играютъ и на постановку нельзя издержать тысячъ шестидесяти, то «Жизель» и не считается балетомъ «современнымъ».

Дебютъ Бессоне опять раздѣлилъ нашихъ балетомановъ на два лагеря. Часть публики жаловалась, зачѣмъ новая танцовщица не похожа на Цукки. Какъ будто бы нельзя быть талантливою и имѣть успѣхъ, не напоминая кого-либо? Нѣкоторые балетоманы также предъявляли странныя требованія. Одинъ рецензентъ находилъ, что Бессоне неудовлетворительная Жизель, ибо онъ, 45 лѣтъ назадъ, видѣлъ лучшую Жизель. Если это и возможно — хотя провѣрить трудно — то нельзя же публикѣ не цѣнить артистку только потому, что полвѣка назадъ кто-то танцовалъ еще лучше. Другой присяжный цѣнитель находилъ, что итальянскія балерины только портятъ своимъ примѣромъ нашихъ танцовщицъ, которыя-де сохраняютъ священный огонь какой-то особой школы. Эту фразу мы слышали давно, хотя до сихъ поръ вся русская школа въ танцахъ выражалась лишь въ томъ, чтобы

дѣлать буквально тѣ же движенія, что дѣлаютъ итальянки, только дѣлать ихъ менѣе увѣренно, чисто и отчетливо и имѣть мармеладные носки, когда нужны стальные.

Тотъ же критикъ, который находилъ итальянскую школу неудовлетворительной, въ явное противорѣчіе съ собою, предлагалъ, вмѣсто ангажемента иностранныхъ балеринъ, командировать русскихъ танцовщицъ на казенный счетъ заграницу для усовершенствованія. Идея эта, можетъ быть, и хорошая, но что же дѣлать публикѣ, пока свои таланты «усовершенствуются» въ дурной школѣ? Сожалѣли также, зачѣмъ приглашена Бессоне а не Корнальба и если бы пріѣхала Корнальба, то навѣрное жаловались бы, зачѣмъ ангажирована она, а не Бессоне. Въ заключеніе рецензентъ находилъ даже мимику Бессоне «ординарною», хотя мимика ея была замѣчательна и интересно знать, гдѣ и когда мы были избалованы «экстраординарною» мимикою?

Какъ преждевременны оказались заключенія порицателей новой звѣзды показалъ второй дебютъ ея въ «Наядѣ и Рыбакѣ». Хотя балетъ не былъ написанъ спеціально для Бессоне и сообразенъ съ характеромъ ея таланта, требовавшаго сильныхъ драматическихъ положеній и огня въ танцахъ, а вовсе не лукаваго кокетства порхающей наяды, всетаки успѣхъ итальянской балерины былъ огромный. Каждое ея па поражало публику. Вотъ для сравненія «школы» мы попросили бы кого-либо изъ восхваляемыхъ суровыми рецензентами танцовщицъ попытаться продѣлать то же самое. Да и вообще въ Европѣ очень немного нашлось бы артистокъ, которыя въ состояніи были поспорить съ техникою Бессоне.

Уже въ 1-мъ дѣйствіи, въ 1-й картинѣ, въ scène dansante, балерина обратила вниманіе легкостью, съ которою дѣлала на носкѣ аттитюды en tournant. Послѣ разныхъ маленькихъ варіацій и pas d'action, благодаря оживленной мимикѣ балерины получившемъ другой смыслъ, слѣдовала большая, трудная варіація, пропускавшаяся до тѣхъ поръ со временъ Карлотты Гризи. Еще болѣе успѣха балерина имѣла во 2-й картинѣ 2-го дѣйствія, въ grand pas des nayades. Здѣсь въ адажіо замѣчательно труднѣйшее entrée по діагонали, состоящее изъ безчисленнаго множества антрша six. Въ па вставлена была варіація на музыку г. Дриго, вся на пуантахъ, оканчивавшаяся двумя головоломными кругами на носкахъ, требовавшими чрезвычайнаго апломба. Въ этомъ па публику поразила сила, съ которою артистка дѣлала по два круга безъ кавалера, и па было повторено съ такою же легкостью и отчетливостью, какъ въ первый разъ.

Большая мимическая сцена у колодца 1-й картины 3-го

дѣйствія прошла весьма оживленно. Артисткѣ очень шелъ костюмъ неаполитанскаго рыбака и она отлично играла. Въ заключительной картинѣ 3-го дѣйствія, въ pas de l'ombre, прибавлена очень граціозная варіація, замѣчательная тѣмъ, что балерина все время не сходила съ носка, начиная и оканчивая на на пуантахъ. Въ слѣдующемъ pas de deux съ г. Гердтомъ, Бессоне вызвала фуроръ быстротою и смѣлостью, съ которою она въ пируэтахъ опрокидывалась на руки своего кавалера. Очень жаль, что эта эфектнѣйшая часть ея танцевъ была поставлена въ самомъ концѣ и безъ того затянувшагося спектакля. Въ первой или во второй картинѣ эти туры, которые она съ одинаковою увѣренностью оканчивала въ аттитюдахъ, произвели бы еще большее впечатлѣніе на публику.

Въ виду успѣха Бессоне подписала контрактъ съ дирекціею; кромѣ того, велись переговоры съ Корнальбою, которую предстояло ангажировать, вмѣсто отказавшейся Лимидо. Такимъ образомъ, вмѣстѣ съ Цукки, въ слѣдующемъ сезонѣ предстояло увидѣть три первоклассныхъ балерины. Такого изобилія хореграфическихъ талантовъ давно не было на петербургской сценѣ.

Джіованнина Лимидо.

Первая по искусству изъ современныхъ балеринъ, Лимидо, ангажированная на казенную сцену, предпочла выступить въ «Аркадіи». Лимидо дебютировала въ небольшомъ миѳологическомъ балетѣ «Сила любви» (Le pouvoir d'amour) сочиненія г. Чекетти. Содержаніе его незначительно. Въ первой картинѣ, представляющей прибрежную рощу на разсвѣтѣ, является Амуръ и пробуждаетъ нимфъ. Нимфы пляшутъ вокругъ Амура, а затѣмъ послѣдній зоветъ свою любимицу нимфу Изеа и объявляетъ ей, что скоро явится молодой пастухъ, Ило, который назначается ей въ женихи. Всѣ уходятъ, кромѣ Изеа, которая занимается плетеніемъ вѣнка. Въ это время является Сатиръ. Онъ пораженъ красотой нимфы и старается танцами соблазнить ее. Она, кажется, и соблазняется, но поспѣваетъ Амуръ и изгоняетъ Сатира. Затѣмъ слѣдуетъ трогательная сцена съ пастухомъ Ило, послѣ чего Сатиръ, приведя съ собой маленькихъ сатировъ, пытается похитить Изеа, но тщетно: Амуръ во главѣ зефировъ его побѣждаетъ. Слѣдующая картина въ чертогахъ Амура; побѣжденный Сатиръ получаетъ прощеніе, а Ило вступаетъ въ бракъ съ Изеа.

Лимидо уже давно пользовалась почетомъ среди итальянскихъ балеринъ. Она пожинала лавры и заграницей, именно

въ Буда-Пештѣ, Лондонѣ, Мадридѣ и въ Парижѣ, въ театрѣ «Эденъ». Она явилась къ намъ если не на закатѣ своей славы, то во всякомъ случаѣ болѣе чѣмъ въ полномъ расцвѣтѣ *) Липидо была очень некрасива собою, но хорошо сложена и обладала стройными, крѣпкими ногами. Въ дебютъ она танцовала не особенно много и поэтому не могла показать свой талантъ въ полной мѣрѣ. Кромѣ того, артистка была нездорова и танцовала черезъ силу.

Не смотря на это, она сразу въ небольшомъ па съ Амуромъ выказала ту отчетливость и увѣренность, которыя свойственны опытнымъ танцовщицамъ. Большое pas de deux съ Сатиромъ вызвало общее и шумное одобреніе. Особенно блистательно было исполнено адажіо, въ которомъ Липидо показала нѣсколько оригинальныхъ позъ. Нѣкоторыя группы съ Сатиромъ были удивительны по своей смѣлости; онѣ были возможны только съ такимъ блистательнымъ кавалеромъ, какъ г. Чекетти, обладающимъ огромной силой и ловкостью; нѣсколько разъ онъ почти перекидывалъ балерину черезъ себя и, не смотря на такія рискованныя движенія, впечатлѣніе получалось изящное и красивое.

Въ слѣдовавшемъ затѣмъ аллегро и въ кодѣ Липидо показала все то, чѣмъ такъ щеголяютъ нынѣшнія итальянскія балерины: большое па на пуантахъ подъ музыку пиччикато, смѣлые и головоломные туры и, наконецъ, необыкновенно трудные и продолжительные пируэты; на пуантахъ Липидо держалась необыкновенно долго и легко.

Г. Чекетти не только былъ достойнымъ кавалеромъ Липидо, но имѣлъ успѣхъ положительно не меньшій, чѣмъ послѣдняя. Начиная съ прекрасно выдержанной внѣшности изображаемаго имъ Сатира и кончая мимикой и танцами, онъ не заставлялъ желать лучшаго. Въ соло г. Чекетти выдѣлывалъ такіе поразительные антраша en arrière, такіе головоломные пируэты, какіе, дѣйствительно, могъ сдѣлать только Сатиръ. Танцы свои онъ заканчивалъ огромнымъ скачкомъ въ воду, вызвавшимъ всеобщія рукоплесканія. Онъ несомнѣнно былъ первымъ танцовщикомъ въ Европѣ, одинаково замѣчательнымъ и какъ гротескъ, и какъ классическій танцовщикъ. Достоинство своей

*) Когда еще рѣчь шла объ ангажементѣ Липидо, зная ея почтенный возрастъ, мы писали, что, если не ошибаемся, сынъ ея командуетъ дивизіей, снаряжаемой противъ абиссинцевъ, и что сюда уже пріѣзжала подобная итальянская знаменитость, старая Куки, и успѣха не имѣла. Если же дирекція ищетъ балерину непремѣнно съ очень сильными ногами, то отчего не пригласитъ Маріанну Раджи, которая, танцуя въ Болоньѣ, съ такою энергіею дѣлала пируэты, что вышибла два зуба своему кавалеру. На это одна газета остроумно отвѣчала намъ, что дивизія сына Липидо вѣроятно та, гдѣ сыновья Цукки командуютъ полками.

школы г. Чекетти показалъ въ замѣчательныхъ антраша въ новомъ дивертисментѣ. Трудно повѣрить, что г. Чекетти уволили съ московской казенной сцены за ненадобностью! За то теперь дирекція спохватилась и пожелала этого во многихъ отношеніяхъ просто удивительнаго артиста привлечь на петербургскую сцену.

Насколько г. Чекетти былъ хорошій солистъ, настолько же онъ показалъ себя плохимъ хореграфомъ. Впечатлѣніе, производимое балетомъ, ослаблялось также и музыкой сочиненія Самара. Она сплошь банальна и жалко инструментована.

Въ бенефисъ г. Пальма г. Чекетти поставилъ балетъ «Мечта художника». Это произведеніе ничего не имѣетъ общаго съ извѣстнымъ балетомъ Перро: «Мечта художника», поставленнымъ въ Петербургѣ въ 1848 г. для Фанни Эльслеръ и гдѣ публика наша въ первый разъ увидѣла Муравьеву. Сочиненіе г. Чекетти—небольшой дивертисментъ, гдѣ балерина имѣла двѣ варіаціи (третью—ниччикато, почему-то Лимидо не танцовала), танцовщикъ одну, а въ промежуткахъ къ этимъ pièces de résistance въ видѣ соуса танцовалъ кордебалетъ и танцовалъ, надо сознаться, весьма скверно. Зато Лимидо имѣла, по обыкновенію, блестящій успѣхъ, какъ въ своей варіаціи на пуантахъ, такъ еще болѣе въ послѣдующей, ужасно трудной варіаціи, гдѣ она показала новыя стороны своей замѣчательной техники.

О Лимидо двухъ мнѣній быть не могло, ибо по окончаніи ею курса въ 1868 г. въ миланской школѣ, очень быстро установилась ея репутація, какъ первой по техникѣ итальянской балерины. Критика и публика вздыхали, зачѣмъ наружность артистки не соотвѣтствуетъ ея колоссальному таланту, но за двадцать лѣтъ вздыхать перестали, а Лимидо, перетанцовавъ на всѣхъ первоклассныхъ сценахъ, кромѣ, впрочемъ, Парижа, вездѣ имѣла огромный успѣхъ. Наша дирекція, какъ всегда запаздывавшая, пригласила было Лимидо, но артистка отказалась отъ подписаннаго контракта, узнавъ, что ей цѣлый мѣсяцъ придется танцовать съ Цукки, съ которою ее раздѣляло старинное соперничество.

Соперничать, впрочемъ, этимъ двумъ заслуженнымъ артисткамъ было нечего, ибо онѣ не имѣли ничего общаго, характеризуя два вида танцевъ: danse d'exécution и danse en action. Первый говоритъ глазамъ, поражая симетріей движеній, блескомъ и разнообразіемъ па и темповъ, элевацією, апломбомъ, смѣлостью, элегантностью аттитюдовъ, благородствомъ и граціей группъ. Второй говоритъ душѣ; танцы en action имѣютъ жизнь и экспрессію, выраженную страсть, потому поражаютъ не только

глазъ, но и сердце, которое получаетъ сильнѣйшее впечатлѣніе и легче увлекается. Конечно, идеаломъ танцовщицы было бы соединеніе обоихъ видовъ искусства, но этого не встрѣчается, изъ двухъ же направленій большинство балеринъ обращаетъ болѣе вниманія на упражненіе ногъ и рукъ, нежели на упражненіе своихъ головъ.

Лимидо—геній именно перваго изъ двухъ видовъ танцевъ. Механику послѣднихъ никто еще, кажется, не доводилъ до такого совершенства. Болѣе всего въ исполненіи итальянской балерины поражали именно чистота и отчетливость, отчего ея движенія казались особенно легки, а группы и аттитюды пріобрѣтали необыкновенную, скульптурную пластичность. Ничего не исполняла она приблизительно, закрывая какой-либо недостатокъ другимъ эфектомъ; напротивъ, у ней все было закончено до тончайшихъ штриховъ. Это своего рода Мессонье хореграфическаго искусства. Если нужна балерина, которая могла бы служить академическимъ примѣромъ для другихъ, какъ слѣдуетъ танцовать, то ею именно могла быть Лимидо, имѣвшая къ тому же красивыя и, можно сказать, идеально для танцевъ сложенныя ноги, почему она коротко одѣвалась, и общую элегантную постановку корпуса, хотя талія ея пропорціонально казалась длинноватою.

Въ виду сдѣланныхъ выше замѣчаній мы должны прибавить, что тѣ танцы, въ которыхъ Лимидо являлась въ «Сплѣ любви» и въ pas de deux въ отрывкахъ изъ «Эксцельсіора» (особенно въ поразительной кодѣ его), болѣе эфектно выставляли достоинства ея таланта, нежели требовавшіе болѣе экспрессіи танцы въ «Мечтѣ художника». Можно было сдѣлать еще одно маленькое замѣчаніе—это, что черные тюники вовсе не шли Лимидо.

Карлотта Бріанца.

Въ то время какъ «Аркадія» угощала публику Лимидо, «Ливадія» выписала Бріанцу, балерину родомъ изъ Милана—ученицу Монтани. Не смотря на свою молодость, она уже имѣла большой успѣхъ въ Парижѣ, гдѣ на сценѣ театра «Эденъ» танцовала въ «Брамѣ». Балерина была небольшого роста, брюнетка, съ красивыми черными глазами и съ нѣсколько строгимъ выраженіемъ лица. Объ ея искусствѣ на дебютѣ нельзя было составить полнаго сужденія, такъ какъ танцовать ей приходилось въ «Брамѣ» не особенно много. Обратили же на себя вниманіе два номера: «pas de deux» второго акта и большая мимическая сцена въ лѣсу, которой такъ увлекала нашу пу-

блику Цукки. Въ pàs de deux Бріанца выказала себя блестящей танцовщицей, съ должной опытностью пользовавшейся своими средствами. Ей недоставало роста, но она обладала стройнымъ и вполнѣ подходившимъ для балета тѣлосложеніемъ. Что касается танцевъ, то Бріанца съ такою же смѣлостью бросалась въ головоломные туры по сценѣ, какъ и Бессоне, и хотя уступала послѣдней въ jettés en tournant, но зато превосходила ее элевацією и гибкостью. Выражаясь образно, Бріанца напоминала въ нѣкоторыхъ на молодую пантеру. Pas de deux очень понравилось публикѣ; молодой балеринѣ много аплодировали, поднесли двѣ корзины цвѣтовъ; allegro послѣ шумныхъ вызововъ было ею повторено. Сцену съ убійцами Бріанца хорошо сыграла, но ея мимикѣ не хватало страстной выразительности и подвижности Цукки. Успѣхи Бріанцы раздѣляли братья Саракко. Г. Лудовикъ Саракко въ мимической сценѣ съ Падманой прекрасно выразилъ чувства любви, страсти и гнѣва, что же касается г. Джіорджіо Саракко, то онъ вдвойнѣ заслужилъ одобреніе—какъ талантливый хореграфъ и какъ хорошій, хотя тяжелый, танцоръ.

Несмотря на всемірную извѣстность «Эксцельсіора», имѣвшаго въ Италіи такой шумный успѣхъ, что, по словамъ одного итальянскаго критика, казалось, что балетоманы присутствуютъ при свѣтопреставленіи, наша дирекція никогда не рѣшалась поставить этотъ балетъ, ссылаясь на непомѣрность будто бы необходимыхъ затратъ. Дѣйствительно, въ Парижѣ для исполненія «Эксцельсіора» въ 1883 г. въ Эденъ-театрѣ администрація послѣдняго пригласила изъ Италіи пять prima-балеринъ и кордебалетъ изъ 450 артистовъ. Постановка, костюмы и декораціи стоили болѣе 300,000 франковъ, а ежедневный расходъ по театру достигалъ, говорятъ, 10,000 франковъ. Г. Сѣтовъ не устрашился этихъ цифръ и возымѣлъ храбрость предпринять постановку «Эксцельсіора» съ небольшими сравнительно средствами. Надо отдать справедливость, что онъ удачно исполнилъ свой смѣлый замыселъ: декораціи и аксессуары были удовлетворительны, а костюмы даже роскошны и всѣ сдѣланы съ большимъ вкусомъ.

Главная заслуга принадлежала, однако, г. Саракко, который, имѣя подъ рукою только нѣсколько солистовъ и десятка два итальянскихъ танцовщицъ, съумѣлъ сформировать изъ случайныхъ элементовъ труппу въ 150 человѣкъ. Публика и не подозрѣвала, что танцовщики, такъ правильно и отчетливо танцовавшіе большіе балабиле 2-й и 8-й картины балета — простые рабочіе, которые, благодаря русской сметкѣ, такъ же быстро

выучиваются итальянскимъ танцамъ, какъ строить броненосцы или печатать ситцы.

Балетъ шелъ цѣликомъ со всѣми картинами. Остряки замѣчали, что у насъ слѣдовало балетъ дополнить картиною подъ названіемъ «Кавказскій нефтепроводъ», представлявшею борьбу науки, въ лицѣ профессора Менделѣева, съ обскурантизмомъ, въ лицѣ г. Рагозина. Трогательно было смотрѣть въ послѣдней картинѣ на братское сближеніе на сценѣ разныхъ націй: пруссаковъ съ французами, русскихъ съ итальянцами. Послѣднее, впрочемъ, дѣйствительно произошло, благодаря иниціативѣ г. Лентовскаго. Онъ первый соединилъ Миланъ съ Новою Деревнею и привезъ черноокихъ итальянокъ. Съ тѣхъ поръ число mademoiselles Rondolis быстро увеличилось на берегахъ Невы. Сближеніе дало самые блистательные результаты: русскіе выучились варить макароны, а итальянки — умываться, такъ какъ до сихъ поръ итальянцы, увѣровавъ, благодаря «Эксцельсіору», во всѣ изобрѣтенія, продолжаютъ почему-то не вѣрить въ изобрѣтеніе мыла, почему всѣ мыловаренные фабриканты въ Италіи неизбѣжно банкротятся.

Исполненъ былъ «Эксцельсіоръ» въ театрѣ г. Сѣтова очень дружно, не смотря на то, что не было достаточно времени для репетицій, отчего оркестръ игралъ, напримѣръ, не довольно живо, и оригинальная и мелодичная музыка Маренко не производила надлежащаго впечатлѣнія. Опасность успѣху угрожала и со стороны Бріанцы, серьезно повредившей себѣ ногу; еще наканунѣ спектакля не только танцовать, но и ходить она могла съ трудомъ. Но молодая артистка, въ сознаніи, что первое представленіе балета для prima-балерины все равно, что генеральное сраженіе для полководца, забыла о страданіяхъ и съ своего рода героизмомъ танцовала такъ, что если бы не докторъ, дѣлавшій ей перевязки въ антрактахъ, то о болѣзни никто бы и не догадался.

Если «Просвѣщеніе» и вправду такъ привлекательно, какъ la Civilta, изображаемая Бріанцой, то успѣхъ его въ борьбѣ противъ обскурантизма обезпеченъ и министерства народнаго просвѣщенія можно бы повсемѣстно упразднить. Это «просвѣщеніе», хотя стояло на одномъ пальцѣ, вертясь, кружило головы не только молодежи, но и людямъ почтеннаго возраста. О достоинствахъ Бріанцы, какъ танцовщицы, мы говорили выше. Только молодость придавала ея танцамъ нѣсколько ученическій характеръ. Она даже когда сходила случайно съ пальцевъ, то непремѣнно дѣлала гримаску и не удерживалась, чтобы не сказать какое-нибудь итальянское «чортъ поберн». Во время самыхъ трудныхъ туръ-де-форсовъ лицо балерины

сохраняло миловидное выраженіе играющаго ребенка. Это спокойствіе, съ одной стороны, великое достоинство, показывавшее силу и врожденную грацію артистки, но для профановъ, привыкшихъ видѣть, чтобы у балерины во время круговъ жилы на шеѣ наливались кровью и потъ струился ручьями, эта юная рѣзвость скрывала искусство. Всѣ свои многочисленныя варіаціи Бріанца протанцовала одинаково мастерски, слабѣе она была въ Cosmopolitana, быть можетъ отъ слабости партнеровъ, а лучше всего во вставной варіаціи подъ музыку вальса Метра.

«Свѣтъ» изображала Христина Бертола, которая до того отличалась какъ одна изъ красивѣйшихъ и наилучше сложенныхъ корифеекъ, здѣсь же съ успѣхомъ справилась и съ большою и трудною мимическою ролью. Она была очень эфектна въ бѣлокуромъ парикѣ. Иные находили, что г-жа Бертола красивѣе въ собственныхъ черныхъ волосахъ, но такое разнообразіе вкусовъ только увеличило число поклонниковъ этой симпатичной итальянки.

Бавацанни, второй балеринѣ, не было случая показать свое искусство, ибо негритянскій танецъ l'Indiana вовсе не подходилъ къ характеру этой юной чисто классической танцовщицы. Всѣ остальные исполнители старательно отнеслись къ своему дѣлу, а г. Саракко, кромѣ руководства представленіемъ, успѣлъ еще сыграть нѣсколько мимическихъ ролей и протанцовалъ головоломное па.

Послѣ довольно продолжительнаго перерыва, вызваннаго дебютами г-жи Югальдъ, Бріанца выступила въ «Брамѣ» съ новымъ большимъ и чрезвычайно трудныма pas de deux. Отдыхъ, всегда вредный для танцовщицы, нисколько не повліялъ на молодую балерину: она танцовала съ обычною силою и ловкостью. Въ то время, когда у самыхъ знаменитыхъ балеринъ не хватаетъ того или другого, Бріанца отличалась равновѣсіемъ своего таланта, все у ней было на своемъ мѣстѣ: и красивая наружность, и грація, и выразительная мимика, и легкость, и молодость. Важнымъ достоинствомъ Бріанцы служило и то, что она танцовала постоянно съ огнемъ, живо и весело, точно наслаждаясь собственнымъ искусствомъ.

Благодаря силѣ и проворству г. Саракко, Бріанцѣ удались весьма смѣлыя группы. Одна изъ нихъ имѣла особенный успѣхъ, а именно, когда балерина, стоя на носкахъ, быстро опрокидывалась на спину, а танцовщикъ ловилъ ее за кисть руки и удерживалъ въ наклонномъ подъ острымъ угломъ положеніи. Тутъ г. Саракко долженъ былъ твердо помнить одиннадцатую заповѣдь: не зѣвай!

Не смотря на ненастную погоду, бенефисъ Бріанцы привлекъ

массу публики, а букетовъ талантливая артистка получила столько, что служители театра Ливадіи устали подавать ихъ. Одинъ изъ букетовъ былъ вставленъ въ серебряную вазу, бока которой были исписаны именами почитателей итальянской балерины; списокъ вышелъ довольно длинный.

Спектакль начался первымъ актомъ «Эксцельсіора», не ознаменовавшимся ничѣмъ кромѣ поднесенія Бріанцѣ брошки съ бирюзой величиной въ яйцо, осыпанной брилліантами. Затѣмъ была дана картина изъ балета «Сильвія», съ прелестной музыкой Делиба. Въ этой картинѣ обратило на себя вниманіе большое pas de deux балерины съ г. Саракко и вставная варіація на музыку извѣстнаго ниччикато изъ 3-го акта того же балета. Въ pas de deux Бріанца сдѣлала нѣсколько смѣлыхъ двойныхъ круговъ на носкѣ и нѣсколько очень красивыхъ новыхъ группъ. Ниччикато Бріанца танцовала на свой манеръ. Это уже четвертая балерина, танцовавшая означенное на передъ петербургскою публикою (ранѣе его танцовали Ваземъ, Джури и Дель-Эра) и каждая танцовала его иначе. Такъ какъ «Сильвію» Бранца танцовала въ первый разъ, то ей недоставало мѣстами полной увѣренности. Болѣе успѣха имѣла молодая балерина во 2-мъ актѣ «Коппеліи». Роль лукавой вострушки Бріанца провела очень тонко. Она изображала цѣлый актъ хорошенькую оживленную куклу и танцы испанскій и англійскій, поставленные въ этомъ актѣ, танцовала какъ кукла.

Двумя днями ранѣе своего бенефиса Бріанца отличилась въ Красносельскомъ театрѣ. Разучивъ всего съ двухъ репетицій трудное pas de voile изъ балета «Пахита», молодая балерина показала въ этомъ танцѣ избранной публикѣ, наполнявшей Красносельскій театръ, свою изящную технику. Трудное адажіо въ pas de voile Бріанца исполнила г. Гердтомъ съ шикомъ и блескомъ. Варіація на пуантахъ, а затѣмъ кода послужили поводомъ къ шумнымъ аплодисментамъ; такъ аплодировали въ Красномъ Селѣ только Цукки, для которой этотъ театръ послужилъ переходной ступенью въ Маріинскій театръ, гдѣ рано или поздно слѣдовало увидѣть и Бріанцу.

Осенью балетные спектакли открылись «Наядой и Рыбакомъ», слишкомъ сорокъ лѣтъ украшавшими афишу. Въ другихъ мѣстахъ къ сезону приготовляютъ новинки, чтобы привлечь публику; у насъ сезонъ — время для разучиванія новыхъ вещей. Неудивительно, что публика вяло посѣщала представленія, тѣмъ болѣе, что цѣны мѣстамъ были слегка увеличены, а машинная часть, такъ важная въ балетѣ, попрежнему очень хромала. Стыдно сказать, что, когда разныя «Ливадіи» и «Зоологіи» дѣлали по пяти, шести перемѣнъ à vue, въ Маріинскомъ

театрѣ нельзя было сдѣлать самой скромной перестановки декорацій, не спустивъ занавѣса. Бессоне за лѣто какъ будто пополнѣла, поэтому въ дебютъ танцовала потяжелѣе прежняго, но она была такъ же граціозна и такъ же отлично мимировала.

Проѣздомъ изъ Москвы прибыла въ Петербургъ и Дель-Эра, а такъ какъ въ нашихъ стѣнахъ пребывали уже четыре итальянскія звѣзды: Бессоне, Бріанца, Зоцо и Лимидо, изъ коихъ три послѣднія кончали свои ангажементы, то, будь дирекція поживѣе и пооборотистѣе, она могла бы, пригласивъ всѣхъ пять балеринъ танцовать на два спектакля съ г. Гердтомъ какое-либо грандіозное pas des six, задать такой хореографическій праздникъ, который бы остался надолго памятенъ въ исторіи балета. Сборы несомнѣнно были бы великолѣпные и покрыли бы всѣ расходы подобной затѣи. Но такого рѣшенія трудно было ждать. Тогда какъ г. Сѣтовъ, съ ничтожными средствами, могъ въ три мѣсяца поставить два новыхъ большихъ балета и два маленькихъ, казенный театръ десятки лѣтъ продолжалъ угощать публику «Наядами», не соображая даже, соотвѣтствуютъ ли престарѣлые балеты средствамъ балеринъ, выписанныхъ за большія деньги.

Новостью былъ балетъ «Гарлемскій Тюльпанъ», поставленный для Бессоне. Тюльпаны были привезены въ Голландію въ 1575 году изъ Вѣны, куда они явились изъ Турціи, и сразу вошли въ моду. Къ началу XVII столѣтія мода эта дошла до сумасшествія, такъ что правительство вынуждено было издавать противъ нея законы. За одну луковицу рѣдкаго тюльпана давали въ обмѣнъ мельницу и даже пивоваренный заводъ. Случалось, что одна луковица служила приданымъ. Въ Гарлемѣ было въ три года продано тюльпановъ на 10 мил. флориновъ, что по нынѣшней цѣнѣ денегъ равняется 40 мил. руб. Сохранилась легенда, что одинъ матросъ, съ пьяна принявшій луковицу тюльпана за чеснокъ и закусившій ею, сразу нанесъ убытокъ хозяину въ 30,000 гульденовъ!

У голландцевъ насчетъ тюльпановъ имѣются легенды и поэтичнѣе этой. Одна изъ нихъ гласитъ, что на полѣ около Гарлема, покрытомъ тюльпанами, въ ночь полнолунія происходятъ необычайныя явленія: появляются неземныя дѣвы, которыя веселятся до перваго луча солнца. Если смертный захочетъ похитить одну изъ этихъ дѣвъ, приносящихъ въ домъ богатство, то онъ долженъ поцѣловать ее; послѣ этого всѣ чары поля исчезаютъ, и дѣва превращается въ обыкновенную смертную красавицу. Воспользовавшись этою легендою, какъ канвою, г. Л. Ивановъ сочинилъ фантастическій балетъ «Гарлемскій Тюльпанъ». Собственно фантастическимъ представляется лишь

2-е дѣйствіе, гдѣ появляется царица цвѣтовъ, которая днемъ показывается въ видѣ бѣдной сироты Эммы, дочери крестьянина изъ окрестностей Амстердама. Любовь къ этой сиротѣ молодого морского офицера Питерса и составляетъ сюжетъ балета.

Декорація перваго дѣйствія, очень хорошая, изображала видъ Амстердама въ XVII столѣтіи; второе дѣйствіе, какъ мы сказали, изображало поле тюльпановъ. Представить поле, освѣщенное луною,—задача довольно трудная для декоратора, и она не совсѣмъ удалась г. Левоту; виновата отчасти и сцена Маріинскаго театра, мало глубокая и потому неудобная для перспективныхъ изображеній. Третье дѣйствіе состояло изъ двухъ картинъ: первая, гдѣ происходитъ небольшая мимическая сцена, представляла внутренность голландскаго дома, вторая — площадь въ Амстердамѣ. Эта декорація также искусно нарисована. На площади оживленный kermesse, въ которомъ принимаютъ участіе Эмма и Питерсъ, съ трудомъ получившій, послѣ удачнаго поцѣлуя въ лунную ночь во 2-мъ дѣйствіи и послѣ попытокъ къ самоубійству въ 1-й картинѣ третьяго дѣйствія, отъ родителей согласіе на бракъ, ибо и въ балетѣ родители неохотно соглашаются на браки, если у невѣсты нѣтъ приданаго.

Поставленъ былъ балетъ г. Ивановымъ, при помощи г. Петипа, недурно, танцевъ множество. Видно было, что балетмейстеры воспользовались итальянскими балетами, поставленными въ послѣднее время на здѣшнихъ сценахъ, и позаимствовали кое-что въ расположеніи группъ. Очень удачны оказались большинство характерныхъ танцевъ, которыхъ г. Ивановъ былъ нѣкогда весьма талантливымъ исполнителемъ. Въ одной газетѣ замѣтили, что нѣкоторые изъ характерныхъ танцевъ новаго балета напоминали танцы нѣмецкіе и скандинавскіе въ прежнихъ балетахъ, но голландцы вѣдь только отрасль нѣмецкаго племени, потому и танцы были сходны съ другими танцами германскаго племени; нельзя же заставить голландцевъ танцовать тарантеллы.

Главнымъ же образомъ балетъ былъ торжествомъ Бессоне. Эту талантливую танцовщицу почему-то не взлюбила нѣкоторая часть нашей малой прессы и дошла до того, что называла ее полубалериной. Въ «Тюльпанѣ» Бессоне доказала, что правильнѣе бы ее назвать «полуторабалериной», такъ какъ смѣло можно поручиться, что едва ли нашлась бы въ Европѣ другая изъ первоклассныхъ балеринъ, которая въ состояніи была бы исполнить въ одинъ спектакль и двѣ трети того, что сдѣлала съ такимъ совершенствомъ Бессоне. Сила ея была просто изумительна, а при этомъ и неутомимость. Правда, одна газета любезно назвала ее за эту силу «машиной», но вѣдь извѣстно,

что Патти называли у насъ «табакеркой съ музыкой», Цукки—«степкой-растрепкой» и «раскарякой» и т. п. На всѣхъ не угодишь.

Самыя трудныя и головоломныя варіаціи Бессоне повторяла безъ малѣйшихъ признаковъ усталости, еще лучше, чѣмъ въ первый разъ. Отъ иныхъ группъ въ па и адажіо публика буквально разѣвала ротъ. Такъ, вертясь быстро въ наклонномъ положеніи вокругъ всей сцены, Бессоне черезъ каждые два шага успѣвала остановиться, чтобы сдѣлать полный кругъ на носкѣ совершенно въ перпендикулярномъ положеніи, или она стояла на носкѣ въ положеніи устойчиваго равновѣсія, пока танцовщикъ, державшій ее за руку, съ одной стороны перебѣжитъ на другую, чтобы схватить за другую, или балерина дѣлала, не останавливаясь, восемь круговъ на носкѣ то справа налѣво, то слѣва направо. Всѣхъ хореграфическихъ туръ-дефорсовъ, показанныхъ Бессоне, и не перечтешь. Не преувеличивая нисколько, можно сказать, что въ одномъ первомъ дѣйствіи Бессоне протанцовала столько, что хватило бы, по совѣсти, для цѣлаго балета, между тѣмъ она продолжала въ томъ же родѣ, и въ концѣ третьяго дѣйствія, когда, казалось бы, балерина должна быть безъ ногъ, она исполнила огромное труднѣйшее pas de deux, лучшій номеръ балета, съ такимъ совершенствомъ, что буквально вызвала восторгъ публики. Впрочемъ, и остальныя па балерины имѣли большой успѣхъ и балерину упрекали опять только за ея здоровыя ноги; но интересно, какъ бы она могла сдѣлать всѣ тѣ чудеса равновѣсія, которыя дѣлала, если бы стояла на жиденькихъ ножкахъ. — «Вотъ бы кого профессоромъ механики слѣдовало у насъ сдѣлать», справедливо замѣтилъ одинъ студентъ, получившій, вѣроятно, двойку на экзаменѣ изъ статики. Успѣху балерины содѣйствовало и то, что танцы были приноровлены къ характеру ея дарованія, и эту дышащую здоровьемъ молодости женщину, о которой критикъ нашей французской газеты остроумно замѣтилъ, что у нея «зубы говорили, а глаза кусались», не заставляли являться въ видѣ замогильныхъ призраковъ и тѣней! Для Бессоне именно подходилъ балетъ изъ голландской жизни.

Музыку «Гарлемскаго Тюльпана» написалъ, по заказу дирекціи, г. В. Фитингофъ-Шель. Какъ первый опытъ балетной музыки означеннаго композитора, онъ былъ удаченъ. Руководствуясь примѣромъ своихъ предшественниковъ по этой части, г. Шель не поцеремонился сдѣлать кое-какія позаимствованія, но все это ловко обработано и музыка жива и удобна для танцевъ, что и требовалось доказать. Наиболѣе успѣха имѣло большое соло для скрипки съ аккомпанементомъ оркестра передъ началомъ 3-го акта, отлично исполненное г. Ауэромъ.

Костюмы балета, по рисункамъ г. Пономарева, были превосходны и по удачному сочетанію красокъ, и по относительной вѣрности; мы не ожидали даже, что неуклюжіе голландскіе, зеландскіе и фризскіе костюмы и головные уборы можно сдѣлать для сцены столь изящными и красивыми.

Въ этомъ сезонѣ Цукки выступила въ первый разъ въ балетѣ «Тщетная предосторожность». Артистка была не совсѣмъ здорова и съ нею во второй картинѣ сдѣлался даже обморокъ. Театръ былъ полонъ и публика продолжала принимать балерину очень радушно.

Въ Италіи, какъ и повсюду, въ прошломъ столѣтіи въ балетѣ танцовщики имѣли гораздо болѣе успѣха, нежели танцовщицы. Бывшій морской министръ Чичаговъ, посѣтившій въ 80-хъ годахъ прошлаго столѣтія Италію, пишетъ въ своихъ запискахъ: «Балеты мнѣ очень понравились, такъ какъ шутовскія пляски (гротески) итальянцевъ были въ то время совершенно своеобразныя, особенныя, и мужчины проявляли въ нихъ удивительную ловкость, силу и гибкость. Въ то время былъ одинъ изъ значительнѣйшихъ гротесковъ нѣкій Константини, дѣлавшій такіе необыкновенные прыжки, что дамы въ испугѣ отворачивались. Съ той поры итальянцы оставили эту національную пляску, чтобы усвоить танцы французскіе»... Въ дѣйствительности, на измѣненіе танцевъ и вкуса повліяла вещь весьма простая — изобрѣтеніе трико. Оно позволило женщинамъ въ техникѣ театральныхъ танцевъ соперничать съ мужчинами, а затѣмъ и побѣдить послѣднихъ по части успѣха въ глазахъ публики.

Въ настоящее время въ Италіи танцовщики очень рѣдко пользуются славою наравнѣ съ танцовщицами. Одно изъ исключеній въ этомъ случаѣ представлялъ г. Энрико Чекетти, приглашенный къ намъ дирекціей послѣ успѣховъ въ Ливадіи.

Какъ многіе знаменитые артисты, г. Чекетти происходитъ изъ артистическаго семейства. Отецъ его Чезаре Чекетти былъ извѣстный въ Римѣ танцовщикъ и хореграфъ, мать также извѣстная балерина, Серафина Казали. Родители желали почему-то сдѣлать изъ г. Чекетти адвоката, но натура взяла свое. Вопреки отцовскому желанію, г. Чекетти началъ брать уроки сначала тайкомъ у знаменитаго Баратти, а затѣмъ, у лучшаго ученика Блазиса, Лепри. Въ 1868 году онъ уже могъ съ успѣхомъ дебютировать во Флоренціи въ театрѣ Pagliano въ балетѣ своего отца «Nicolo dei Lapi», вмѣстѣ съ сестрою Піею, которая была недурною танцовщицею. Она когда-то пріѣзжала въ Петербургъ, а затѣмъ, выйдя замужъ, оставила сцену.

Знаменитость артистъ пріобрѣлъ только послѣ дебюта въ 1870 году въ Миланѣ, въ театрѣ La Scala, истинномъ храмѣ

хореграфическаго искусства. Дебютъ здѣсь г. Чекетти былъ своего рода событіемъ. Печать и публика были въ восторгѣ и объявили дебютанта первымъ танцовщикомъ Италіи, но товарищи, конечно, успѣхомъ довольны не были и заявили, что по танцамъ г. Чекетти приближается къ гротескамъ, вышедшимъ давно изъ моды. Споръ рѣшилъ Блазисъ. Знаменитый хореграфъ, которому было уже девяносто лѣтъ, принялъ сторону артиста, одобрилъ его школу и предсказалъ ему блистательную артистическую карьеру.

Съ тѣхъ поръ ангажементы предлагались г. Чекетти со всѣхъ сторонъ. Онъ поочередно объѣхалъ почти всѣ сцены Европы, былъ какъ-то лѣтомъ и у насъ въ Петербургѣ, а зимній сезонъ 1881 г. танцовалъ въ Москвѣ. Послѣ Москвы г. Чекетти четыре года сряду оставался въ Миланѣ въ Ла-Скала. Въ этотъ періодъ г. Чекетти создалъ въ балетѣ «Amor» роль Сатира, которую онъ потомъ воспроизвелъ съ такимъ успѣхомъ въ Аркадіи.

Дебютировалъ г. Чекетти въ «Гарлемскомъ Тюльпанѣ», куда было вставлено большое pas de deux, которое онъ исполнялъ уже въ Аркадіи съ Лимидо. Г. Чекетти избралъ это па, для него очень невыигрышное, нарочно, потому что оно чисто классическое, а артистъ боялся упрековъ въ погонѣ за грубыми эфектами. Мастерство, сила и ловкость у артиста, конечно, не измѣнились за нѣсколько мѣсяцевъ, но успѣхъ былъ менѣе ожидаемаго. Къ особымъ достоинствамъ г. Чекетти относится его музыкальность, почему въ самыхъ головоломныхъ пируетахъ онъ никогда не расходится съ оркестромъ. Замѣчательно, что, не смотря на свои опытность и репутацію, артистъ замѣтно робѣлъ, выступая въ первый разъ передъ новою публикою. Въ послѣдующіе дебюты г. Чекетти имѣлъ болѣе успѣха и сдѣлался любимцемъ публики.

Жалованья Чекетти назначили на первый годъ четыре тысячи, на слѣдующіе два—по пяти тысячъ. Это не очень много, но слѣдуетъ замѣтить, что сверхъ того дирекція взяла и жену его, съ жалованьемъ въ двѣ тысячи въ годъ, въ качествѣ первой мимы. Какъ мимистка, г-жа Чекетти имѣла въ Италіи нѣкоторую извѣстность, хотя отъ лѣтъ своихъ пріобрѣла полновѣсныя формы, передъ которыми жиденькія ножки нашихъ танцовщицъ, почти исключительно маленькаго роста, показались миногами. Въ Италіи почему-то большинство мимъ весьма внушительнаго тѣлосложенія и вѣроятно поэтому мимы оплачиваются тамъ сравнительно лучше танцовщицъ.

Прощальный бенефисъ Бессоне блистательно удался. Объявленіе: всѣ мѣста проданы, элегантная публика и безконечный рядъ овацій, все это должно было произвести на поки-

давшую навсегда Петербургъ молодую балерину самое пріятное впечатлѣніе, доказывая, что публика наша умѣетъ въ концѣ концовъ оцѣнить талантъ. Талантъ Бессоне былъ бы и ранѣе оцѣненъ по достоинству, если бы не нѣкоторыя второстепенныя обстоятельства, отчасти и капризъ публики, которая когда увлечется кѣмъ-либо, то знать уже не хочетъ другихъ артистовъ. Относительно этого каприза можно привести безчисленные примѣры. Конечно, Сальвини выше Росси, между тѣмъ у насъ Росси дѣлалъ блистательные сборы, а Сальвини никакихъ. Въ Лондонѣ, когда тамъ играла въ цѣломъ составѣ «Comédie Française», какъ только имя Сарры Бернаръ стояло на афишѣ, сборъ былъ полный, если Сарры Бернаръ не было, театръ былъ пустъ, не взирая ни на пьесу, ни на чудный ансамбль исполненія.

Но обратимся къ бенефису. Онъ состоялъ изъ отрывковъ изъ четырехъ балетовъ, выбранныхъ такимъ образомъ, чтобы дать возможность Бессоне выказать передъ публикою всѣ стороны ея разнообразнаго таланта. Къ сожалѣнію, на этотъ разъ мимическая сторона осталась на второмъ планѣ, потому что артистка какъ разъ передъ бенефисомъ серьезно захворала и репетиціи были прекращены. Она играла даже больною, принявъ огромную порцію опія, и надобно удивляться энергіи и силѣ воли итальянокъ, чтобы сдѣлать и то, что она показала.

Уже по бурнымъ танцамъ 2-го дѣйствія «Тюльпана» видно было, что бенефиціантка рѣшилась выйти во что бы то ни стало побѣдительницею изъ испытанія. Но верхъ своего искусства показала она въ поставленномъ въ первый разъ во 2 дѣйствіи «Корсара» pas de deux съ г. Чекетти. Это новое pas de deux, хорошенькую музыку для котораго написалъ г. Дриго, состоявшее изъ большого адажіо, нѣсколькихъ варіацій и коды, дало возможность обоимъ артистамъ развернуть свои силы. Всѣ группы адажіо было чрезвычайно красивы и смѣлы. Надобно имѣть глубокую увѣренность въ искусствѣ партнера, чтобы дѣлать тѣ головоломныя движенія, которыя дѣлала такъ рѣшительно Бессоне. Pas заканчивалось весьма оригинально. Г. Чекетти дѣлалъ по серединѣ сцены безконечные пируеты, а въ это время Бессоне вертѣлась вихремъ вокругъ сцены. Это на ранѣе имѣло огромный успѣхъ въ «Ла-Скала».

Въ 1-й картинѣ 3-го дѣйствія «Наяда и Рыбакъ» можно было видѣть Цукки и Бессоне, мимирующихъ вмѣстѣ. Извѣстная сцена у колодца была исполнена прекрасно, хотя, оторванная отъ прочаго сюжета, не могла, конечно, произвести полнаго впечатлѣнія. Зато тарантелла, которою закончили сцену, была исполнена такъ, какъ только могли исполнить ее двѣ пламенныя итальянки. Танецъ этотъ былъ по единодушному требованію по-

вторенъ; Бессоне въ концѣ его подала Цукки корзину и обѣ балерины дружески облобызались при общихъ аплодисментахъ публики *).

Спектакль закончился финаломъ изъ «Пахиты», куда Бессоне перенесла pas de deux, которое она такъ замѣчательно исполняла съ г. Гердтомъ въ послѣднемъ дѣйствіи «Тюльпана». И на этотъ разъ исполненіе было не менѣе замѣчательное.

Спектакль былъ удаченъ и въ другихъ отношеніяхъ. Бессоне получила крупный кушъ, свыше трехъ тысячъ рублей, кромѣ того ей были поднесены подарки: браслетъ, серебряныя вещи, корзины и вѣнки живыхъ и искусственныхъ цвѣтовъ; одинъ вѣнокъ, не преувеличивая, былъ почти въ сажень. Самое же пріятное подношеніе балеринѣ было—это серебряный вѣнокъ отъ всего женскаго персонала балетной труппы, поданный по иниціативѣ г-жи Никитиной. Этотъ подарокъ, сопровождавшійся красиво нарисованнымъ спискомъ подписчицъ, показывалъ, что никакого антагонизма между русскими и иностранными артистами уже не было. Другой примѣръ участія къ Бессоне выразился въ томъ, что Е. П. Соколова, бывшая столько лѣтъ украшеніемъ нашей сцены, узнавъ о намѣреніи бенефиціантки поставить 2-й актъ «Корсара», съ величайшею готовностью прошла съ нею роль Медоры.

Вкусъ съ балетамъ перешелъ въ это время и на провинцію Даже въ Кіевѣ въ первый разъ со временъ Аскольда и Дира на театрѣ Сѣтова было поставленъ балетъ съ выписанною изъ Италіи prima-балериною, воспитанницею миланской школы Анджою Рескалли. Рескалли именовалась Анджою потому, что начала танцовать въ Капрѣ. Хотя Рескалли танцовала уже лѣтъ десять, но это была молодая еще и довольно воздушная танцовщица. Она напоминала Бріанцу, хотя танцовала слабѣе послѣдней, не имѣя надлежащаго апломба. Ноги балерины были отлично сложены и носки крѣпкіе. Мимика похуже, чему содѣйствовало то обстоятельство, что Рескалли была некрасива собою, особенно когда улыбалась. Это огорчало кіевлянъ, которые быстро вошли во вкусъ жгучихъ итальянокъ, почему балетъ вызвалъ въ Кіевѣ оживленный протестъ прекрасной половины кіевскаго общества, считавшей посѣщеніе сего зрѣлища нѣсколько зазорнымъ.

---

*) Здѣсь вышло маленькое недоразумѣніе, часто повторяющееся за кулисами: разсматривая корзину искусственныхъ цвѣтовъ, Цукки нашла въ ней забытую карточку г-жи Никитиной. Очевидно, корзина была подана ранѣе послѣдней Бессоне, а Никитина въ свою очередь получила ее отъ какого-либо поклонника. Слава Богу, что за переходъ букетовъ у насъ не взимаютъ еще нотаріальныхъ пошлинъ.

ГЛАВА X.

Итальянскія балерины въ Россіи.

(Окончаніе).

Елена Корнальба.

Что такое танцы?—Это когда два *пола* натираютъ третій,—отвѣчалъ одинъ русскій философъ. Такихъ философовъ не мало и для нихъ, конечно, торжество, происходившее въ воскресенье, 6-го декабря 1887 г., на Маріинскомъ театрѣ, никакого значенія не имѣло; но былъ еще кружокъ и весьма многочисленный, судя по публикѣ, переполнявшей театръ, и по оживленнымъ спорамъ въ антрактахъ, для котораго дебютъ новой хореографической звѣзды оставался «матеріей важной».

Дебютировала же Корнальба—одна изъ итальянскихъ звѣздъ, съ весьма блестящей репутаціей, которой только что передъ тѣмъ Мельякъ посвятилъ нѣсколько прочувствованныхъ строкъ въ предисловіи въ книгѣ «La Danse», назначенной газетою «Gaulois» въ годовую премію. Корнальба, подобно множеству другихъ танцовщицъ, миланская уроженка. Въ мѣстномъ театральномъ училищѣ она никогда, впрочемъ, какъ увѣряли нѣкоторыя наши газеты, не училась, а начавъ изучать танцы съ восьми лѣтъ, подъ руководствомъ Вотье, въ 1877 г., еще очень молодою, могла выступить въ качествѣ балерины въ театрѣ Даль-Верме въ балетѣ «Le due gemelle». Дебютантка имѣла успѣхъ какъ въ этомъ балетѣ, такъ и въ балетѣ «Lega Lombarda» Полезини и не замедлила получить рядъ выгодныхъ ангажементовъ на первоклассныхъ сценахъ: въ театрѣ Communale въ Тріестѣ, въ Liceo въ Барселонѣ, въ Apollo въ Римѣ, въ Fenice въ Венеціи.

Въ 1881 г. Корнальба появилась въ Миланѣ въ La Scala, что для балерины считается величайшей честью и устанавливаетъ репутацію «звѣзды» танцевъ. Здѣсь она исполняла главныя роли въ «Morgano» Тальони и въ «La fille mal gardée». Въ слѣдующемъ году она танцовала въ Туринѣ въ театрѣ Regio и наконецъ съ 1883 года была приглашена въ Парижъ въ театръ Eden, гдѣ до прибытія къ намъ и состояла примабалериной. Съ громаднымъ успѣхомъ на этомъ театрѣ создала она балеты: «Messalina», «Speranza», «La cour d'amour» и «Vivianne». Успѣла Корнальба побывать и въ Америкѣ, гдѣ танцовала въ Бостонѣ.

Въ танцахъ издавна существуютъ двѣ школы. Однѣ танцовщицы—terre à terre—отличаются силою носка, смѣлостью и быстротою своихъ движеній, идеальнымъ равновѣсіемъ. Лимидо и Бессоне могли служить блестящими примѣрами подобнаго рода танцевъ. Другая школа танцовщицъ—à grand ballon; для нея требуется легкость и воздушность. Итальянцы любятъ болѣе въ танцовщицахъ первый жанръ, такъ какъ у нихъ элевацією отличаются танцовщики. Французы, наоборотъ, предпочитаютъ балонные танцы и въ балетѣ не терпятъ танцевъ мужчинъ. Наша школа также отдавала предпочтеніе баллону, заставляя нерѣдко порхать такихъ дѣвицъ, которымъ плотная корпуленція, казалось бы, это и не позволяла.

Корнальба, въ отличіе отъ большинства итальянскихъ балеринъ, имѣла большой баллонъ; она чрезвычайно легко и безъ малѣйшихъ усилій летала по сценѣ, какъ перо. Впрочемъ и по части носка Корнальба не уступала своимъ знаменитымъ соперницамъ: двойные туры, разныя трудныя группы въ pas d'action, жете en tournant, столь любимыя итальянскими балеринами, дѣлала она съ силою и увѣренностью, даже съ совершенствомъ.

А недостатки этой балерины? Увы! были и таковые, какъ имѣлись они у всѣхъ знаменитостей. Укажемъ на важнѣйшіе. Во-первыхъ, лицо Корнальбы, хотя черты его крупны, было недостаточно выразительно; публика невольно смотрѣла на ноги балерины. Во-вторыхъ, у нея были приподнятыя плечи, что въ плавныхъ темпахъ лишало ея движенія граціи, дѣлая положеніе корпуса нѣсколько натянутымъ. Можно сказать кое-что и о рукахъ. Нельзя было, однако, назвать артистку неграціозною, потому что грація и состоитъ, по вѣрному замѣчанію Герберта Спенсера, въ томъ, чтобъ движеніе дѣлалось, для глазъ зрителя, съ наименьшею затратою силъ, а Корнальбой именно и выполнялись самыя трудныя па безъ малѣйшаго напряженія, аффектаціи или рѣзкости.

Если она имѣла, какъ мы сказали, успѣхъ, то нельзя ска-

зать того же о возобновленной «Фіаметтѣ». Этотъ сенъ-леоновскій балетъ, отличающійся хорошею музыкою, и въ 1864 г., когда былъ поставленъ впервые, считался довольно скромнымъ, бѣгали же его смотрѣть изъ-за Муравьевой, бывшей тогда въ большой модѣ. При возобновленіи балетъ показался жиденькимъ и безъ участія Корнальбы онъ бы совсѣмъ успѣха не имѣлъ. Нужно при этомъ прибавить, что балерина поправилась въ танцахъ, вставленныхъ въ балетъ и къ послѣднему прямого отношенія не имѣвшихъ.

У насъ, какъ нарочно, продолжали давать балеринамъ для дебюта балеты, совершенно не справляясь съ силами и свойствами артистокъ. Бессоне, удивительно дѣлавшую разныя па на носкѣ, заставили летать въ видѣ замогильнаго духа въ «Жизели», а воздушную Корнальбу, со слабою мимикою, наоборотъ, принудили танцовать разныя berceuse и chanson à boire, написанныя, очевидно, для балеринъ, у которыхъ пластика на первомъ планѣ. Но Корнальба, къ счастію, поставила въ 4-мъ дѣйствіи большое pas de deux вмѣстѣ съ г. Чекетти, гдѣ и могла показать весь размѣръ своего таланта, такой размѣръ, что безъ каламбура можно сказать, что сцена Маріинскаго театра для него была слишкомъ мала: нѣкоторыя группы балерина вынуждена была дѣлать чуть не на рампѣ. Справедливость требуетъ замѣтить, что г. Чекетти много содѣйствовалъ успѣху па. Благодаря необыкновенной силѣ его рукъ и благодаря довѣрію, которое имѣла къ его искусству балерина, могли и удаться нѣкоторыя совершенно головоломныя группы. Вѣрность глаза и проворство г. Чекетти удивительныя. Вообще pas de deux стоило всего балета и техника, показанная здѣсь обоими исполнителями, совершенно отодвинула на задній планъ остальныхъ участниковъ балета.

Послѣ непродолжительной болѣзни Корнальба выступила затѣмъ въ «Гарлемскомъ Тюльпанѣ». Балетъ этотъ былъ поставленъ для Бессоне, къ характеру танцевъ которой онъ былъ и приноровленъ; для Корнальбы, танцовщицы совсѣмъ другого склада, пришлось сдѣлать нѣкоторыя измѣненія, позволявшія ей щегольнуть своею элевацією; кромѣ того былъ вновь написанъ для нея выходъ въ 1-омъ дѣйствіи и прибавлена варіація къ большому pas de deux въ концѣ 3-го дѣйствія; варіація была прибавлена здѣсь также и для г. Гердта, который при Бессоне только величественно прогуливался по сценѣ, тогда какъ балерина танцовала за двоихъ.

Появленіе двухъ балеринъ въ одномъ и томъ же балетѣ въ короткій промежутокъ, въ одномъ сезонѣ, позволило сдѣлать сравненіе ихъ дарованій. У Бессоне было больше огня, больше

граціи, болѣе пластичности, болѣе апломба и увѣренности; послѣдней, вѣроятно, и оттого, что она имѣла болѣе репетицій, чѣмъ Корнальба. У Корнальбы было въ «Тюльпанѣ» болѣе легкости и болѣе тонкости въ исполненіи, въ особенности въ томъ, что касалось ногъ. Собственно въ танцахъ балета намъ болѣе правилась Бессоне, но большая варіація, вставленная въ pas de deux и ранѣе уже исполнявшаяся Корнальбою заграницею, была верхомъ изящества.

Силу своей замѣчательной техники Корнальба показала въ заключительномъ галопѣ этого па исключительно на носкахъ. Удивительно хорошо дѣлала балерина всѣ двойные круги. Во второмъ дѣйствіи она спускалась по наклонной плоскости на носкахъ лицомъ къ публикѣ, что также представляетъ не малую трудность. Вообще пуанты Корнальбы были блестящи: она крѣпко стояла на носкѣ, между тѣмъ публикѣ казалось, что она едва касается пола; положеніе ногъ въ это время было правильное и красивое.

Постановка балета не измѣнилась. Для pas de deux г. Гердту сдѣлали роскошный костюмъ grand seigneur'a, не совсѣмъ удачный, такъ какъ его партнерша, Корнальба, была одѣта поселянкой. Да и по идеѣ pas de deux едва ли grand seigneur въ танцахъ начнетъ дѣлать такіе прыжки и кабріоли, какіе тутъ поставлены. Въ каждомъ танцѣ непремѣнно долженъ быть смыслъ.

Для своего бенефиса Корнальба взяла новый балетъ г. Петипа «Весталка», о блестящей постановкѣ котораго много говорили; онъ оказался дѣйствительно поставленнымъ роскошно, въ особенности по части декорацій и костюмовъ. Послѣдніе отличались вѣрностью эпохѣ, хотя признаться надо, что и римскіе, и греческіе костюмы для балета представляютъ матеріалъ не совсѣмъ благодарный. Декораціи были превосходны; лучше всего въ 1-мъ дѣйствіи домъ сенатора Флакка, съ садомъ на заднемъ планѣ (г. Цуккарели) и 2-й картины 3-го дѣйствія Колизей во время представленія въ циркѣ (г. Левота). Недурна и декорація священнаго лѣса Весты (г. Бочарова), если бы ее получше освѣтили; но у насъ освѣщеніе продолжало хромать, а о машинной части и говорить нечего. Неудовлетворительность послѣдней не только заставила выкинуть на генеральной репетиціи апооеозъ балета, что сдѣлало непонятнымъ сонъ весталки во 2-мъ дѣйствіи, но и было причиною пожара на сценѣ, быстро прекращеннаго. Не смотря на бѣготню пожарныхъ по сценѣ, публика осталась сидѣть въ креслахъ со спокойствіемъ римскихъ сенаторовъ во время нашествія галловъ. Вотъ оно вліяніе римской жизни, воскрешенной на Маріинскомъ театрѣ г. Худековымъ!

Программа балета, составленная издателемъ «Петербургской Газеты», уже и прежде сочинявшаго нѣсколько удачныхъ балетныхъ программъ, давала для балетмейстера матеріалъ весьма удобный. Содержаніе «Весталки» слѣдующее. Центуріонъ Луцій любитъ Амату, дочь Юлія Флакка, римскаго сенатора. Луцій отправляется на войну, а въ это время Амата по жребію попадаетъ въ весталки. Находясь въ храмѣ Весты, она вспоминаетъ о возлюбленномъ и сонъ переноситъ ее въ веселое царство Венеры. По возвращеніи съ войны Луцій, узнавшій о случившемся, съ отчаянія ищетъ смерти и для этого переодѣвается гладіаторомъ. Его и убиваютъ въ циркѣ во время игръ. Амата, слѣдившая за своимъ женихомъ, видя его смерть, схватываетъ мечъ и также закалывается. Для усиленія интриги Аматѣ придана сестра Клавдія, ей завидующая и втайнѣ любящая Луція.

Сюжетъ этотъ нѣсколько трагическій для балета, а балетмейстеръ, какъ нарочно, отчасти вслѣдствіе музыки, разработалъ его исключительно въ этомъ направленіи, оставивъ веселому элементу слишкомъ мало мѣста. Даже въ царствѣ Венеры Амата болѣе страдаетъ и томится, мучимая всякими угрызеніями совѣсти, нежели веселится. Кромѣ монотонности, къ недостаткамъ балета относится и его продолжительность. «Весталка» навѣрное выиграла бы, если бы ее сократили на добрую четверть, выпустивъ нѣкоторыя мимическія сцены и мало интересные танцы второстепенныхъ сюжетовъ. Можно было и вовсе выпустить всю первую картину послѣдняго дѣйствія, такъ какъ сюжетъ и безъ нея понятенъ.

Исполненіе новаго балета, не совсѣмъ твердое въ общихъ ансамбляхъ, какъ всегда бываетъ въ первыя представленія, въ частности было безукоризненно. Въ особенности отличалась бенефиціантка. Три акта Корнальба безъ малѣйшей усталости танцовала съ одинаковою законченностью и увѣренностью. Такъ въ варіаціи 2-го дѣйствія она начинала сразу съ двѣнадцати антрша — six подрядъ и затѣмъ продолжала еще долго танцовать на носкѣ, одно труднѣйшее на замѣняя другимъ. Въ мимикѣ, игравшей въ новомъ балетѣ большую роль, Корнальба была слабѣе, но сцену посвященія въ весталки въ 1-мъ дѣйствіи провела она не дурно. Публика наша, капризная и пристрастная по обыкновенію, къ тому же увлекавшаяся исключительно Цукки, не цѣнила по достоинству дарованія Корнальбы. Впрочемъ въ оваціяхъ Корнальбѣ въ этомъ году недостатка не было. Балетная труппа также оцѣнила бенефиціантку, поднеся ей серебряный вѣнокъ съ адресомъ, красиво разрисованнымъ.

Музыка г. Иванова не лишена оригинальности, но въ общемъ была безцвѣтна и нетанцовальна. Нѣкоторыя варіаціи для Корнальбы пришлось написать г. Дриго.

Хотя въ новомъ балетѣ были недостатки, но скомбинировать и особенно поставить въ два, три мѣсяца такое обширное произведеніе, какъ «Весталка», требовалось огромнаго труда, масса вкуса и познаній. Въ числѣ наиболѣе удачныхъ вещей отмѣтимъ вакханалію перваго акта и нѣкоторыя сцены цирка, особенно танецъ музъ. Большая живая картина, съ которой начинается этотъ танецъ, чрезвычайно красива. Слабѣе второе дѣйствіе, хотя и здѣсь попадались прекрасныя отдѣльныя мѣста. Надобно сказать также, что если у насъ въ балетахъ бываютъ недостатки, то вина тутъ не балетмейстера, исполнителей или декораторовъ, а системы, господствующей въ театрахъ. Что сдѣлаетъ балетмейстеръ, когда такое грандіозное произведеніе, какъ «Весталка», гдѣ участвуетъ 500—600 исполнителей, имѣло только двѣ репетиціи въ костюмахъ и съ декораціями, за нѣсколько дней до представленія. Нѣкоторыя декораціи переписывались наканунѣ бенефиса, а большое pas de deux, одно изъ лучшихъ мѣстъ балета, окончательно ставилось въ день спектакля! При такихъ порядкахъ трудно дѣлать какія либо измѣненія или исправленія.

Бенефисъ Цукки прошелъ обычнымъ порядкомъ: театръ былъ совершенно полонъ самой элегантной публикой и поклонники артистки подвесли ей великолѣпные подарки. Спектакль состоялъ изъ двухъ актовъ балета «Коппелія» и двухъ картинъ изъ балета «Брама».

Въ «Коппеліи» наша публика видѣла уже г-жъ Никитину, Дель-Эру и Бріанцу; каждая изъ нихъ создала роль Сванильды по-своему, но въ созданіи Цукки все вышло гораздо оригинальнѣе. Мы говоримъ, впрочемъ, о второмъ дѣйствіи, такъ какъ въ первомъ Цукки ровно ничѣмъ себя не заявила. Во второмъ дѣйствіи балета Сванильда переодѣвается куклою. Цукки придумала себѣ нарядъ дѣйствительно большой нюренбергской куклы, даже кисейные панталоны въ неприкосновенности; вальсъ протанцовала она совсѣмъ какъ танцуютъ куклы: глаза неподвижны, движенія автоматическія и неловкія. Все это было сдѣлано чрезвычайно искусно и остроумно, а потому имѣло огромный успѣхъ, не говоря уже о томъ, что артистка въ своемъ нарядѣ была прехорошенькая кукла.

Изъ «Брамы» цѣликомъ была дана 4-я картина, а передъ тѣмъ во 2-ю картину вставили большое па на мотивы изъ 3-й картины балета и варіацію изъ «Дочери Фараона». Па сочинилъ г. Чекетти, который лучше всего поставилъ адажіо. Замѣ-

чательная мимика Цукки, а также недурная игра Виноградовой и другихъ артистовъ придали этому адажіо характеръ маленькой драматической сцены. Кода или финалъ на не совсѣмъ были удачны. Между исполнителями па отличился болѣе всего самъ его авторъ. Никогда еще г. Чекетти не танцовалъ у насъ съ такою силою и поразительною смѣлостью.

4-я картина «Брамы» — конекъ Цукки. Если бы она не создавала во время своей долголѣтней карьеры ничего другого, кромѣ этой сцены, то и тогда за нею сохранилась бы слава геніальной артистки. По единодушному требованію публики, вся картина была повторена цѣликомъ. Примѣръ рѣдкій на театрѣ.

Не взирая на такія овація, контрактъ съ Цукки возобновленъ не былъ. Мало того, совершенно неожиданно остроумные изобрѣтатели конторы записей и разрушенія Большого театра, воспользовавшись отмѣною спектаклей на пятницу Масляной недѣли, лишили артистку возможности проститься съ публикою. Ничто не мѣшало спектакль съ Цукки перенести на четвергъ, субботу или воскресенье, но нашли болѣе удобнымъ совсѣмъ отмѣнить его, хотя большинство ложъ было уже записано и въ ложахъ на «Эсмеральду» пресловутая контора даже отказывала. Этотъ поступокъ былъ бы неделикатенъ для какой угодно артистки, а Цукки три года неизмѣнно пользовалась любовью публики. Единственно же, что противъ нея могла имѣть дирекція, это то, что она дѣлала отличные сборы и что за нее — horribile dictu — стояла печать. Во всякомъ случаѣ такое отношеніе къ артисткѣ, дарованіе которой признано всей Европой, не рисовало наши театральные порядки съ красивой стороны. Впослѣдствіи выяснилось, что внезапное увольненіе Цукки состоялось, чтобы дать какому-то влюбленному въ нее юношѣ возможность жениться. Публика все таки сдѣлала Цукки овацію, увидя ее въ ложѣ театра, а мы напечатали въ «Новомъ Времени» слѣдующее письмо:

Всѣ очень хорошо помнятъ, какъ балетъ былъ доведенъ до полнаго упадка; для дирекціи онъ служилъ бременемъ и утѣшалъ лишь кружокъ любителей, видѣвшихъ въ балетномъ персоналѣ удобное поприще для своихъ похожденій. Ангажементъ Цукки, почти навязанный дирекціи, не только спасъ здѣшній балетъ отъ уничтоженія, но поднялъ хореграфическое искусство въ глазахъ публики. Послѣдняя увидала, что для танцевъ мало еще одѣть женщину въ трико и заставить ее прыгать подъ музыку по сценѣ, а надобны осмысленная игра и творчество. Цукки создала рядъ ролей въ «Эсмеральдѣ», «Брамѣ», «Тщетной предосторожности», «Коппеліи», гдѣ выказала себя первоклассною артисткою. Это были дѣйствительно художественныя созданія и кто видѣлъ Цукки въ этихъ роляхъ, конечно, оцѣнилъ, сколько обдуманности въ общемъ и обработки въ деталяхъ вкладывала она въ каждую изъ нихъ, какъ логически связывала она мимическую игру съ танцами, какъ умно распоряжалась эфектами. Въ нѣкоторыхъ мо-

ментахъ артистка доходила до геніальности и производила потрясающее впечатлѣніе.

Публика сразу оцѣнила талантъ г-жи Цукки и она сдѣлалась ея любимицей; публика не уставала смотрѣть по десяти разъ подъ-рядъ одни и тѣ же балеты. Доходы балета въ первый же годъ удвоились и затѣмъ, не смотря на всѣ старанія администраціи, Цукки продолжала дѣлать полные сборы. А стараній было не мало какъ въ обязательствѣ для Цукки танцовать въ заграничныхъ балетахъ, подобныхъ «Фараону» или «Пахитѣ», или въ такой скучной нелѣпости, какъ «Приказъ короля». Такъ какъ послѣдній менѣе всего нравился публикѣ, то его-то и давали чаще другихъ, да еще по средамъ, отдавая воскресные спектакли другимъ балеринамъ. Не смотря на это, Цукки продолжала дѣлать полные сборы и ея появленіе, все болѣе и болѣе рѣдкое, становилось праздникомъ.

Какъ аѳинянамъ наскучило слышать, что Аристида называютъ справедливымъ, такъ и дирекція, привыкшая къ дефициту въ своей кассѣ, видимо тосковала, что Цукки дѣлаетъ отличные сборы, и рѣшилась «зарѣзать курицу, несшую золотыя яйца». Оригинально, что для уничтоженія успѣха Цукки, дирекція рѣшилась даже выписывать ей конкурентокъ; но конкурентки не могли отбить у публики симпатіи къ Цукки и сборовъ не дѣлали. На это имѣются свои причины. Къ техникѣ публика равнодушна: дѣлаетъ ли артистка двѣнадцать антрша—six подъ-рядъ всѣ съ одинаковою чистотою, можетъ оцѣнить только десятокъ знатоковъ, годами протирающихъ кресла перваго ряда въ балетѣ, публика же видитъ отсутствіе граціи и той поэзіи, безъ которой танцы не искусство, а гимнастика.

Во всякомъ случаѣ, имѣя въ виду, что театръ существуетъ для публики, а не публика для театра, настойчивость дирекціи навязать тѣхъ артистокъ, которыя не нравятся, и устранить тѣхъ, которыя дѣлаютъ полные сборы, совершенно непонятна. Оно даже было бы комично, если бы этотъ комизмъ не перелагался въ убытокъ для казны въ двадцать, тридцать тысячъ рублей въ сезонъ. Дирекція для лучшей замѣны г-жи Цукки ангажировала, говорятъ, про запасъ двухъ маленькихъ итальянскихъ балеринъ, но танцовщицы не монеты. Если два полтинника образуютъ одинъ рубль, то двѣ маленькія артистки, взятыя вмѣстѣ, не дѣлаютъ одной большой артистки. Да второстепенныхъ сюжетовъ у насъ и своихъ довольно и не зачѣмъ для выписки ихъ тратить казенныя деньги.

Разсчитывая на свою популярность, Цукки поѣхала въ провинцію. Емелька Пугачевъ только собирался «тряхнуть Москвой», а Цукки, на склонѣ своей долголѣтней карьеры, дѣйствительно тряхнула ею. Въ Москвѣ только и разговоровъ было, что о «божественной». Москвичи начали уразумѣвать смыслъ элевацій, двойныхъ туровъ, фуэте и другихъ страшныхъ словъ, которыя петербургскимъ балетоманамъ такъ же хорошо смолоду извѣстны, какъ слова: отношеніе, предписаніе, предложеніе, справка и т. д.

Бенефисъ Цукки напомнилъ времена Эльслеръ, только редакторъ «Московскихъ Вѣдомостей» не сидѣлъ на козлахъ у балерины. Букеты и корзины непомѣрной величины то-и-дѣло подавались изъ оркестра на сцену, а по окончаніи послѣдняго спектакля Цукки была засыпана сотнями лавровыхъ вѣнковъ и букетовъ. Въ одномъ изъ антрактовъ посѣтителямъ театра было роздано до двухъ тысячъ фотографій Цукки. Курьезная

подробность: Цукки танцовала Эсмеральду съ тѣмъ самымъ бубномъ, съ которымъ выступала когда-то въ этомъ балетѣ извѣстная Санковская; бубенъ этотъ нашелся въ собраніи одного любителя.

Еще болѣе, чѣмъ Москва, одурѣла отъ Цукки Одесса. Балерину тамъ возили и по морю и сушѣ, поили по русскому обычаю безъ конца и осыпали подарками. Приняла ее хорошо и Варшава, особенно русская тамъ колонія.

Цукки занимала, впрочемъ, не однихъ москвичей и провинціаловъ. Въ Парижѣ вышелъ романъ Фелисіена Шансора «L'Amant des danseuses», гдѣ описана Цукки. Шансоръ уже ранѣе описалъ ее въ романѣ «Miss Américа».

Въ Петербургѣ насчетъ балета въ это лѣто было весьма слабо, и записные любители антрша, если не желали прогуляться въ Москву, должны были дожидаться сентября. Пока же кое-что балетное можно было видѣть только въ Зоологическомъ саду и въ Аркадіи.

Въ послѣдней имѣлся балетмейстеръ г. Сарако, но легкокрылая армія его была не велика, всего три сюжета, считая съ балериною Эльвирою Пецатини, танцовавшею зимою въ Лондонѣ, въ театрѣ Covent-Garden. Пецатини, ученица Беретты, показалась довольно старою; школа ея была недурна, какъ это было видно, напримѣръ, въ adagio въ pas de deux, вставленномъ въ послѣднемъ актѣ «Карменъ», но тамъ, гдѣ требовалась сила легкихъ, тамъ Пецатини танцовала гораздо слабѣе бывшихъ балеринъ Аркадіи.

Въ Зоологическомъ саду былъ также приглашенъ балетмейстеръ—г. Коппини; онъ поставилъ уже тамъ въ 1887 году балетъ, а теперь включилъ таковой же въ феерію «Сновидѣніе». Балетъ былъ поставленъ очень недурно: фигураціи красивы, костюмы и декораціи свѣжи, а перемѣны (четырнадцать картинъ) шли съ быстротою, которой могла бы позавидовать дирекція. Такое количество картинъ на Маріинскомъ театрѣ потребовало бы, по крайней мѣрѣ, 48 часовъ времени. Кордебалетъ былъ довольно многочисленъ и значительно лучше прежнихъ лѣтъ: не было уже въ первой линіи воздушныхъ фей, подъ тяжестью которыхъ гнулись подмостки. Зато балерины были слабѣе. Въ этомъ году г. Ростъ ограничился нѣмецкими танцовщицами. Юлія Гофшюллеръ, prima ballerina, училась, впрочемъ, танцовать въ Италіи и въ берлинскомъ королевскомъ театрѣ занимала довольно почетное мѣсто. У насъ она уже танцовала въ театрѣ Ренесансъ, но особаго успѣха не имѣла. Гофшюллеръ была красива собою, хорошо сложена и хотя лишена воздушности и держалась не всегда прямо, но обладала до-

статочною силою и чистотою въ исполненіи; по характеру это была классическая танцовщица. Балетъ въ Зоологическомъ саду много терялъ для цѣнителей отъ того, что давался на открытомъ воздухѣ, зато онъ служилъ такимъ образомъ зрѣлищемъ для нѣсколькихъ тысячъ народа и популяризировалъ хореографическое искусство въ массѣ. Вставленныя между картинами балета комическія сцены не задерживали хода представленія. Толпѣ ихъ грубая соль нравилась, и какъ всякая соль— располагала къ выпивкѣ, что было на руку антрепризѣ.

Луиджія Альджизи.

Итальянцы мало-по-малу завоевали не только Массову, но и нашъ Маріинскій театръ. «Божественная Виржинія — qui nous vient d'Italie et qui lui vint des cieux», какъ выразился поэтъ,— пришла, увидѣла и побѣдила. Затѣмъ, на занятой ею позиціи внѣдрились остальные иноплеменницы и иноплеменники. Собственно для балеринъ это явленіе было естественное: итальянскія танцовщицы, какъ итальянскіе пѣвцы, всегда считались лучшими въ Европѣ. «Гражданинъ» увѣрялъ, правда, что итальянокъ «не пускаютъ», будто бы, въ парижскую Большую оперу», но такое завѣреніе ровно ни на чемъ не было основано; всегда первыя балерины въ Оперѣ были итальянскія, и въ это время въ должности таковой состояли Мори (по итальянскому произношенію Маури) — миланская танцовщица, и Лаусъ — туринская танцовщица. Чисто французскія балерины: Липри, Богранъ, Сюбра занимали второстепенное положеніе. Та же исторія въ Вѣнѣ, Берлинѣ и Лондонѣ.

Но если безъ иностранокъ, разъ пѣтъ собственныхъ балеринъ, — а у нихъ у насъ не было съ выхода въ отставку г-жи Евг. Соколовой, — обойтись нельзя, то это не значило, однако, что каждая танцовщица, показавшая въ Вержболовѣ иностранный паспортъ, дѣлалась достойной фигурировать на Императорской сценѣ. Въ этомъ отношеніи ангажементъ, вмѣсто Цукки, Альджизи, едва годъ какъ окончившей курсъ въ миланской школѣ и не имѣвшей еще въ Италіи имени, былъ неосторожень.

Новая итальянка дебютировала съ успѣхомъ относительно слабымъ. Нельзя, впрочемъ, сказать, чтобы Альджизи была заурядною танцовщицею; напротивъ, она имѣла всѣ задатки стать отличной балериной: хорошую школу, силу носка и воздушность; по характеру танцевъ она напоминала Корнальбу; но это была еще не совсѣмъ сформировавшаяся балерина и ея исполненіе на дебютѣ, правильное и отчетливое, носило уче-

ническій характеръ. Кромѣ того, Альджизи недоставало красивой или хотя бы представительной внѣшности. Это была маленькая, худенькая женщина, съ сильно еврейскимъ типомъ лица (семитическое происхожденіе обличалось особенно въ некрасивой улыбкѣ), съ чрезвычайно сухими, угловатыми руками, малограціозная, съ отсутствіемъ мимики и пластики. При этомъ въ своихъ, правда весьма трудныхъ, танцахъ Альджизи какъ будто утомлялась, конечно, не въ пользу своей наружности; въ туалетахъ также она не показала ни вкуса, ни шика. Въ защиту Альджизи надобно сказать однако, что трудно было сдѣлать болѣе неподходящаго выбора балета для ея дебюта, какъ балетъ «Катарина».

Само по себѣ, однако, «Катарина», которую такъ любилъ Николай I, одинъ изъ лучшихъ балетовъ Перро, талантливѣйшаго хореграфа, котораго мы имѣли послѣ Дидло, да и лучшаго во всей Европѣ за послѣднія 50 лѣтъ. Балеты Перро всегда реальны, занимательны и танцы въ нихъ не прибавлены механически къ дѣйствію, а естественно и логично вытекаютъ изъ самаго сюжета. Содержаніемъ «Катарины» служитъ эпизодъ изъ жизни Сальватора Розы, который во время одного артистическаго путешествія попалъ въ плѣнъ къ разбойникамъ.

Сюжетъ этотъ главнымъ образомъ мимическій и Фанни Эльслеръ въ 1849 г. создала «Катаринѣ» колоссальный успѣхъ, который поддерживался болѣе десяти лѣтъ. При отсутствіи мимической игры у Альджизи половина балета пропадала. Г. Чекетти не особенно отличился въ качествѣ балетмейстера. Всѣ видѣвшіе «Катарину» въ первоначальной постановкѣ — а таковыхъ въ Петербургѣ было еще не мало — находили, что сдѣланныя измѣненія не пошли въ пользу балета Перро. Это особенно можно сказать о первомъ дѣйствіи; танцы, поставланные г. Чекетти, во второмъ и третьемъ — напомнили «Браму» и «Сіеба». Впрочемъ, въ общемъ балетъ поставленъ былъ красиво; въ немъ было много движенія, роскошные костюмы и недурныя декораціи въ первомъ и послѣднемъ актахъ: ущелье Аппенинновъ и иллюминація собора св. Петра въ Римѣ во время карнавала.

Изъ отдѣльныхъ танцевъ имѣли успѣхъ: Le brigandaise — военныя эволюціи, совершаемыя кордебалетомъ, сальтарело, pas des modèles, гдѣ Альджизи протанцовала небольшую, но очень красивую и трудную варіацію, прелестное pas rococo и grand pas d'action, гдѣ выдающійся успѣхъ имѣлъ г. Чекетти въ необыкновенно трудномъ па, гдѣ онъ дѣлалъ какіе-то невѣроятные повороты въ воздухѣ.

Разбойницы являлись въ шляпахъ съ широчайшими по-

лями; казалось бы, онѣ должны имѣть видъ грибовъ — нисколько; общее впечатлѣніе было прелестно, а шикъ, съ которымъ иныя изъ нихъ загнули поля своей шляпы, заслуживалъ полнаго одобренія. Здѣсь можно было видѣть, какъ нѣсколько десятковъ женщинъ одну и ту же самую шляпу надѣваютъ совершенно различно, сообразно характеру своей физіономіи, изъ чего становится яснымъ, что искусство одѣваться есть такое же обширное искусство, какъ и остальныя, съ чѣмъ, впрочемъ, давно уже согласны многіе знаменитые художники и философы. Защищая наряды женщинъ противъ нападокъ первыхъ христіанъ, Ренанъ имѣлъ право замѣтить, что «умѣніе женщинъ одѣваться со всѣми его утонченностями — есть безспорно великое изящное искусство».

Вотъ, кажется, и все, что было интереснаго въ балетѣ. Мы забыли упомянуть еще о музыкѣ Пуньи, которая по своей мелодичности и игривости остается образчикомъ балетной музыки.

Критики, поторопившіеся похоронить окончательно Альджизи, потерпѣли вскорѣ нѣкоторое пораженіе: юная балерина имѣла въ «Зорайѣ» огромный успѣхъ, само собою разумѣется какъ танцовщица, такъ какъ по отношенію къ мимической игрѣ Альджизи и на второмъ дебютѣ ничѣмъ себя не проявила. Даже внѣшность артистки представилась въ болѣе благопріятномъ видѣ, чѣмъ въ «Катаринѣ», отчасти потому, что ей сшили болѣе красивые и съ большимъ вкусомъ сдѣланные костюмы, отчасти отъ того, что каждая женщина выигрываетъ, когда успѣхъ и сознаніе, что она нравится, оживляютъ ея лицо.

Тѣ танцы, которые были въ «Зорайѣ» и которые для ископаемыхъ балетомановъ казались предѣломъ виртуозности, для Альджизи представлялись дѣтскимъ упражненіемъ; она выучила ихъ шутя въ нѣсколько репетицій. Такъ какъ балетъ г. Петипа и безъ того богатъ танцами, то новыя на вставлять не пришлось, но въ исполненіи Альджизи прибавила нѣсколько фіоритуръ, состоявшихъ главнымъ образомъ въ двойныхъ и тройныхъ кругахъ на носкѣ; молодая балерина дѣлала ихъ съ поразительною быстротою и отчетливостью. Съ такими же maestria и изяществомъ была исполнена на носкѣ большая варіація подъ музыку пиччикато изъ «Сильвіи» — любимаго конька, на которомъ щеголяли у насъ почти всѣ балерины. Не смотря на опасность сравненія, и въ этомъ па Альджизи имѣла успѣхъ.

Конечно талантъ юной балерины, которой было девятнадцать лѣтъ, еще не окрѣпъ, публика наша основательно желала, чтобы приглашали танцовщицъ не со школьной скамейки, а прямо знаменитостей, благо онѣ въ Италіи дешевы, но это не давало права охуждать съ плеча всю итальянскую школу танцевъ.

Мы не говорим о нелѣпостяхъ по этой части, напечатанныхъ тогда въ газетахъ, но одинъ изъ рецензентовъ, несомнѣнно понимавшій дѣло и основательно изучившій его, увѣрялъ, что современная итальянская школа будто бы держится лишь на акробатизмѣ. Гдѣ акробатство у Цукки или у Лимидо? Никакаго нѣтъ сомнѣнія, что эти таланты вносили въ свое исполненіе несравненно болѣе художественности, чѣмъ восхваляемая до небесъ означеннымъ рецензентомъ танцовщица 60-хъ годовъ Генріетта Доръ. Ужъ если кого можно было упрекнуть въ акробатизмѣ, то именно эту талантливую, впрочемъ, танцовщицу. Въ акробатизмѣ всегда упрекаютъ артисты, неумѣющіе танцовать, тѣхъ, которые владѣютъ техникой въ совершенствѣ. Это все равно, какъ въ пѣніи или въ стихосложеніи: неподражаемое мастерство непремѣнно вызываетъ упреки въ фокусничествѣ, погонѣ за эфектами и т. п., хотя каждый поэтъ и музыкантъ благословляли бы судьбу, еслибъ ему удалось стать хотя на-время такимъ фокусникомъ.

Увѣряли, будто итальянки «только заслоняютъ дорогу своимъ артисткамъ во сто разъ болѣе талантливымъ». Но кто мѣшалъ въ «Зорайѣ», напримѣръ, г-жамъ Никитиной, Іогансонъ, Куличевской, у которыхъ были прекрасныя па, затмить коварную иноземку и доказать, что онѣ если не въ 100, то хотя въ 99 разъ лучше. Этого не произошло, хотя вышеозначенныя артистки танцовали съ обычнымъ искусствомъ и каждая по-своему имѣла успѣхъ.

Чтобы дать отдохнуть Альджизи, разучивавшей новый балетъ, былъ данъ сборный балетный спектакль, исключительно съ участіемъ русскихъ артистокъ. Это было какъ бы испытаніе той русской школы танцевъ, о которой много толковали люди, ни о танцахъ, ни о школѣ понятія не имѣвшіе и наивно вѣровавшіе, что если бы хористу Михрюткину несправедливое начальство давало бы повышеніе, то изъ него вышелъ бы Мазини, а еслибы болтающая ногами лѣтъ двадцать корифейка Крокодилова имѣла возможность, вопреки опять тому же жестокому начальству, «показать себя», то превзошла бы всѣ хореографическія «звѣзды» на итальянскомъ небосклонѣ. Споры въ этомъ смыслѣ возобновились съ усердіемъ по поводу Альджизи, хотя изъ того, что послѣдняя не оказалась, какъ ждали, «звѣздою», а только отличною танцовщицею, будущее которой еще впереди, не значило, что и всѣ сусальныя звѣзды должны загорѣться яркимъ свѣтомъ. Какая разница, напримѣръ, была въ исполненіи «Тщетной предосторожности» между Цукки и Виноградовою. Послѣдняя буквально копировала первую, но ученическая копія никогда не будетъ вполнѣ со-

отвѣтствовать оригиналу мастера; затѣмъ одно дѣло создать типъ, другое — рабски ему подражать. Сверхъ того, въ мимикѣ чрезвычайную важность имѣетъ выраженіе лица, зависящее отъ игры глазъ. Этой игрѣ подражать нельзя, ее даетъ природа, а потому скопировать Цукки ни Виноградовой, ни даже болѣе талантливой артисткѣ не удалось бы.

Въ «Фіаметтѣ» Альджизи въ pas de deux съ г. Чекетти имѣла опять большой успѣхъ. Болѣе смѣлаго, твердаго и блестящаго исполненія трудно было и требовать. Въ особенности въ адажіо молодая балерина выказала силу своей техники и необыкновенной устойчивости; варіаціи же танцовала съ рѣдкимъ увлеченіемъ, можно даже сказать съ поэзіей, которыя вызвали единодушное одобреніе публики.

Во всякомъ случаѣ, изгнаніе Цукки и неудачное стараніе замѣнить ее собственными солистками съ «баснословною техникою» (баснословною нужно понимать: технику, о которой нѣкоторые рецензенты усердно сочиняли басни) отразилось на сборахъ въ балетѣ и возникъ проектъ по средамъ замѣнить балетъ оперою. Такое рѣшеніе, конечно, увеличивало доходы дирекціи, но, кромѣ огорченія любителей балета, представляло и свои неудобства въ томъ отношеніи, что для балетной труппы, разъ она существуетъ, требуется также практика, а послѣдняя невозможна при одномъ спектаклѣ въ недѣлю, да и дирекція разсчитала репертуаръ иначе. У нея имѣлись три иностранныя балерины, да русскихъ балеринъ или, вѣрнѣе, солистокъ, которыя не желали танцовать соло, такъ какъ уже танцовали за прима-балеринъ, также три. Удовлетворить однимъ спектаклемъ въ недѣлю справедливыя претензіи всѣхъ этихъ дамъ было невозможно. Виною всему служило закрытіе Большого театра, почему и не имѣлось возможности прибавить для оперы, а на нее былъ страшный запросъ изъ-за Фигнера, одинъ или два спектакля, и должно было дѣлать это цѣною дезорганизаціи цѣлой труппы, весьма обширной и дорого стоившей.

Итальянки заполонили и другіе города. Зоцо въ эту зиму танцовала въ Одессѣ, Санторн въ Кіевѣ, а Цукки, собравъ частную труппу и желая отомстить дирекціи, танцовала въ Москвѣ, а затѣмъ пожаловала и въ Петербургъ. Не смотря на бенефисъ г-жи Савиной, не смотря на концертъ подъ руководствомъ другого кумира петербургской публики, г. Рубинштейна, дебютъ Цукки привлекъ въ театръ Неметти очень много народа и итальянская балерина имѣла прежній блестящій успѣхъ. Театръ былъ полонъ и публикою весьма элегантною. Были представители нашей аристократіи, были дипломаты, обѣ балерины: Альджизи и Корнальба, было очень много французскихъ артистокъ съ

Линою Ментъ во главѣ. Были даже представители Академіи наукъ. Цуккисты бѣсновались, вызывали «божественную» разъ сорокъ и поторопились поднести какіе-то серебряные дары. Московскіе цуккисты также прислали огромный вѣнокъ, на лентахъ котораго красовались слова: Moscovites.

Для мимическаго таланта Цукки обстановка не имѣла большого значенія, на маленькой сценѣ онъ, пожалуй, еще лучше могъ быть оцѣненъ, такъ какъ вниманіе болѣе сосредоточивалось на удивительной игрѣ артистки. За нѣсколько мѣсяцевъ, что Цукки изгнали съ нашей сцены, она, конечно, не могла измѣниться. Интересъ для зрителей представляли поэтому тѣ сцены балета «Брамы» въ которыхъ еще наша публика не видала знаменитую балерину. Изъ этихъ сценъ двѣ особенно замѣчательны, а именно въ 7-й картинѣ, гдѣ Падмана — невинная баядерка — сопротивляется старающемуся ее соблазнить старому брамину, и въ 8-й картинѣ, гдѣ во время сожженія Брамы на кострѣ Падмана умоляетъ на колѣняхъ спасти своего возлюбленнаго. Въ обѣихъ сценахъ игра артистки была высоко художественна и производила сильное впечатлѣніе. Нѣкоторыя нервныя дамы даже плакали. Жаль только, что нелѣпое освѣщеніе сцены какимъ-то фонаремъ сверху вредило впечатлѣнію, дѣлая черты лица болѣе рѣзкими. Наоборотъ, въ извѣстной сценѣ 4-й картины, гдѣ Падмана спасаетъ Браму отъ наемныхъ убійцъ, недостатокъ электрическаго свѣта, который падалъ бы въ лицо артисткѣ, не позволялъ видѣть часть ея игры.

Танцовала Цукки, уже порядочно отяжелѣвшая, большое pas de deux и косточный танецъ «la mongolienne». Въ pas de deux было нѣсколько новыхъ красивыхъ группъ, показывавшихъ, впрочемъ, скорѣе силу танцовщика, партнера Цукки. Затѣмъ недурно она исполнила варіацію на носкахъ, подъ звуки Berliner polka, дѣлая между прочимъ весьма трудныя petites batteries на носкѣ. Въ «mongolienne» артистка внесла много страсти и нѣги; къ сожалѣнію, и этотъ танецъ былъ положенъ на мотивъ какой-то ужасной польки, мысленно переносившей не на фантастическій Востокъ, а въ Кролю или въ Зоологическій садъ, въ страну пива и сосисокъ съ картофелемъ.

Труппа была довольно многочисленная, танцовала весело и оживленно, а первыя восемь танцовщицъ даже и правильно, но за то касательно тюниковъ этихъ итальянскихъ дамъ одинъ острякъ справедливо замѣтилъ: «Excusez du peu!» Юбки буквально оканчивались тамъ, гдѣ имъ слѣдовало бы начинаться. Во время быстрыхъ темповъ газъ тюниковъ обращался въ нѣчто

неосязаемое и глазамъ представлялась весьма реальная, по крайней мѣрѣ, у нѣкоторыхъ сюжетовъ, дѣйствительность.

Въ то время, когда Цукки при посредственной обстановкѣ дѣлала полные сборы, на казенной сценѣ, при игрѣ отличныхъ заграничныхъ балеринъ и роскошной обстановкѣ, сборы въ этомъ году были хуже чѣмъ въ предыдущіе. Причина этому, очевидно, была не въ публикѣ, а въ неумѣніи привлечь послѣднюю; на этотъ счетъ трудно найти что-нибудь рутиннѣе той системы, которая издавна водворилась въ казенномъ балетѣ. Въ репертуарѣ его нарочно удерживались ничтожныя вещи; еще менѣе умѣли пользоваться наличными силами труппы. Г. Чекетти танцовалъ сравнительно немного. Изъ трехъ же балеринъ болѣе всѣхъ танцовала Альджизи, но въ двухъ балетахъ, изъ которыхъ одинъ почему-то не понравился, а другой давно надоѣлъ. Затѣмъ къ концу сезона явилась Бріанца; она имѣла успѣхъ, но оказалось, что танцовать ей некогда и не въ чемъ, такъ какъ не было уже времени репетировать, да и балетмейстеръ не тѣмъ занятъ. Корнальба, который не смотря на слабый успѣхъ въ смыслѣ сборовъ въ прошломъ сезонѣ и на то, что она по болѣзни танцовала рѣдко, увеличили окладъ прибавкою полубенефиса, въ этотъ сезонъ совсѣмъ почти не танцовала, сначала потому, что разучивали изъ-за отъѣзда г-жи Горшенковой вновь «Весталку», а затѣмъ потому, что ставили новый балетъ. Всего танцовала Корнальба 6 разъ, за что получила, въ среднемъ, 1,000 рублей за спектакль—сумму, едва ли не превосходившую сборъ, который она дѣлала для дирекціи. Ни разу балетмейстеръ не воспользовался тѣмъ, что имѣлъ подъ руками такое рѣдкое сочетаніе талантовъ, какъ Альджизи, Корнальба, Бріанца и г. Чекетти, чтобы оживить репертуаръ и поставить какія-нибудь новыя на, которыя сдѣлали бы афишу болѣе заманчивою. Изъ своихъ талантовъ наиболѣе крупный—г. Гердтъ, совсѣмъ не танцовалъ, хотя получалъ окладъ перваго танцовщика, а не фигуранта. Касательно постановки новаго балета повторялась прежняя дурная система. Новый балетъ ставился не до сезона, а весь сезонъ поглощался разучиваніемъ новаго балета, который шелъ разъ или два передъ масляной, а затѣмъ утромъ на масляной, т. е. для дѣтей. Когда же балетъ возобновили въ слѣдующій сезонъ, то онъ уже потерялъ интересъ новинки, о немъ забыли, декораціи и костюмы успѣли поблекнуть и балетъ не привлекалъ публики.

Для перваго выхода Корнальбы, возвратившейся изъ Лондона, гдѣ она танцовала въ Эмпайръ-театрѣ, дали «Весталку». Попрежнему она поражала силою и увѣренностью и страдала недостаткомъ граціи.

Новый балетъ былъ нѣсколько сокращенъ, а именно выпущено возвращеніе Луціана съ войны, сокращена первая картина 3-го дѣйствія, а также сдѣланы отдѣльныя небольшія купюры съ цѣлью придать балету болѣе цѣльности. Въ музыкѣ г. Ивановымъ усилена инструментовка очень многихъ нумеровъ, а нѣкоторые нумера и вновь переинструментованы для приданія большей ясности танцовальному ритму.

Затѣмъ возобновлена была «Жизель». Если, въ смыслѣ правильности и воздушности танцевъ, ничего лучше исполненія Корнальбы въ этомъ балетѣ нельзя было и желать, то въ мимической части она была весьма слаба, особенно по сравненію съ Бессоне. Г. Гердтъ былъ достойнымъ партнеромъ итальянской балерины: онъ въ pas de deux 2-го дѣйствія соперничалъ съ Корнальбой въ элеваціи и чистотѣ отдѣлки. Этотъ танецъ былъ въ своемъ родѣ блюдомъ соловьиныхъ языковъ для римлянъ Маріинскаго театра.

Балетный сезонъ нѣсколько оживился дебютомъ Бріанцы въ балетѣ «Гарлемскій Тюльпанъ». Послѣ Ливадіи Бріанца танцовала въ Реджіо д'Эмиліи, въ Лондонѣ и наконецъ въ Москвѣ на Императорской сценѣ. Въ Бѣлокаменной итальянская балерина имѣла хорошій успѣхъ и подняла тамошній балетъ, клонившійся совсѣмъ къ упадку.

Бріанца была совершенной противоположностью Корнальбѣ: брюнетка, молодая, красивая собою, граціозная и хорошо сложенная, въ техникѣ, особенно въ твердости носка и чистотѣ туровъ, она уступала послѣдней, но зато привлекала изяществомъ и горячностью своего исполненія.

При небольшомъ числѣ репетицій Бріанцѣ не легко было пріобрѣсти въ исполненіи совершенно новаго для нея балета надлежащую увѣренность, зато свою собственную варіацію на музыку Стефани, вставленную во 2-е дѣйствіе, она исполнила въ полномъ смыслѣ слова превосходно, дѣлая свободно по два тура на носкахъ безъ кавалера и кружась вокругъ сцены съ быстротою поразительною. Эта мастерская варіація по единодушному требованію публики была повторена. Вообще, встрѣченная съ перваго же выхода радушно, молодая балерина имѣла большой успѣхъ и видимо понравилась публикѣ, именно публикѣ, потому что отсутствіе обычныхъ корзинъ цвѣтовъ показывало, что артистка еще не завоевала достаточно симпатій нашихъ присяжныхъ балетомановъ.

Новый балетъ «Талисманъ», въ бенефисъ Корнальбы, доказалъ, что фантазія нашего почтеннаго балетмейстера на этотъ разъ попостилась, что симпатіи публики къ бенефиціанткѣ весьма скромны и что щедрость дирекціи къ роскошнымъ по-

становкамъ не ослабѣвала. Благодаря этой щедрости, «Талисманъ» былъ зрѣлищемъ во всякомъ случаѣ интереснымъ, собственно же какъ хореграфическое произведеніе, по сюжету, танцамъ, музыкѣ, а отчасти и по исполненію, балетъ не представлялъ ничего выдающагося. Главный же недостатокъ балета—продолжительность. Онъ тянулся ровно четыре часа, между тѣмъ одинъ изъ залоговъ для успѣха балета—это краткость. Всѣ балеты, имѣвшіе громадный успѣхъ въ Европѣ: «Эксцельсіоръ», «Брама», «Коппелія», «Жизель» и т. д., всѣ были разсчитаны на обыкновенныя человѣческія силы.

Программа новаго балета, сочиненная г. Тарновскимъ, заимствована изъ парижской фееріи «La fille de l'air» и представляетъ довольно нелѣпую смѣсь нѣмецкой миѳологіи съ индѣйскою жизнью. Сюжетъ состоитъ въ томъ, что слетѣвшая на землю Элла, дочь Титаніи, потеряла въ кокетливой игрѣ съ молодымъ индусомъ Нурреддиномъ свой талисманъ, безъ помощи котораго она не можетъ возвратиться въ воздушное царство. Рядъ картинъ балета проходитъ въ попыткахъ Эллы добыть талисманъ, пока, наконецъ, Нурреддинъ въ упоеніи любви не отдаетъ его добровольно. Элла уходитъ тогда на носкахъ восвояси, но быстро возвращается; «всѣ блаженства неба, какъ гласитъ либретто, не въ состояніи замѣнить ей ласкъ возлюбленнаго». Хотя изъ балета не видно, въ чемъ собственно заключаются эти блаженства, ибо и на небѣ, и на землѣ одинаково безпрерывно танцуютъ, съ тою развѣ разницею, что на небѣ въ одномъ трико, а на землѣ сверхъ трико надѣваютъ панталоны. Эллѣ же приходится столько танцовать, что жизнь ея скорѣе должна бы показаться каторжною, а не блаженствомъ.

Всѣхъ картинъ балета семь. Первая—въ воздушномъ царствѣ. Недурная декорація г. Левота; красивые, но нѣсколько длинные костюмы танцовщицъ сдѣланы съ большимъ вкусомъ. Танецъ называется «cachemirienne», но зритель легко узнаетъ въ ней лезгинку. Въ окно влетаетъ Элла; большая мимическая сцена «первыхъ жизненныхъ впечатлѣній» исполнялась балериною, подъ дуэтъ двухъ скрипокъ, гг. Ауэра и Галкина. Эта граціозная сцена была совсѣмъ не для Корнальбы и публика скучала въ ожиданіи, когда Элла, танцуя съ Нурреддиномъ, потеряетъ звѣзду съ головы, т. е. талисманъ.

Третья картина подъ землею, очень короткая, только переходъ къ четвертой, одной изъ лучшей въ балетѣ. Великолѣпнѣйшая декорація г. Вочарова изображала садъ въ индійскомъ дворцѣ. Шелъ пиръ по случаю свадьбы лагорскаго магараджи. Здѣсь г. Петипа поставилъ нѣсколько прекрасныхъ живописныхъ общихъ группъ и балабилей; индѣйскіе костюмы

и аксессуарныя вещи не то что были роскошны, а просто великолѣпны. Изъ танцевъ заслуживалъ вниманія «rose de Bengale», гдѣ Корнальба мастерски исполнила трудиѣйшую варіацію подъ звуки скрипокъ «пиччикато».

Слѣдующая картина: базаръ въ какомъ-то индѣйскомъ городѣ на берегу рѣки, также всѣмъ очень понравилась. Декорація профессора Шишкина превосходна. Постановка базара, обиліе фигурантовъ, блескъ и разнообразіе ихъ костюмовъ замѣчательны; костюмы, насколько возможно для балета, вѣрны дѣйствительности, такъ что посмотрѣть «Талисманъ» даже поучительно для тѣхъ, кто не желаетъ лично попотѣть на берегахъ Джумны и Ганга. Въ этой картинѣ нѣсколько удачныхъ характерныхъ танцевъ, въ которыхъ если для опытнаго глаза присяжныхъ балетомановъ мало новаго послѣ другихъ танцевъ того же г. Петипа, то зато старое облито новымъ соусомъ и горячо подано. Фурорный успѣхъ имѣлъ, напримѣръ, «danse de montagnards de l'Himalaya». Этотъ гималайскій танецъ мы уже видѣли не разъ въ балетѣ и въ Швейцаріи, и въ Черногоріи, и въ другихъ странахъ, но онъ дѣйствительно эфектенъ. Въ эту же картину балетмейстеръ вставилъ для балерины большое pas d'action, то адажіо, исполненіе котораго считается оселкомъ для пробы высшаго искусства танцовщицы. Балерина можетъ нравиться публикѣ, имѣть 120 поклонниковъ, пользоваться протекціей трехъ жидовскихъ банкировъ, но если въ адажіо на двойныхъ турахъ у ней дрогнетъ хотя одинъ мускулъ, она будетъ всегда въ презрѣніи у истинныхъ цѣнителей хореографіи.

Послѣднее дѣйствіе балета очень коротко; сначала въ развалинахъ какой-то хижины, гдѣ, послѣ новыхъ упражненій на носкѣ Корнальбы, ей возвращается талисманъ; затѣмъ стѣна разваливается и открывается рай съ декораціей первой картины.

Публика въ театрѣ была самая изящная. По случаю траура по принцѣ Рудольфѣ преобладали черныя платья. Зала напоминала поэтому—залу какого-нибудь испанскаго театра. Курьезно, что въ трауръ облеклись даже такія дамы, которыхъ не только что ко двору, но и вообще въ общество не пускаютъ. Пріемъ бенефиціантки былъ весьма сдержанный: никакихъ единодушныхъ вызововъ или bis'овъ, никакихъ подношеній, кромѣ нѣсколькихъ дешевыхъ цвѣтовъ. Корнальба работала ногами мастерски, въ адажіо чистота и отчетливость ея были изумительны, у ней также была рѣдкая элевація, но ея холодное, мало выразительное лицо и негибкій корпусъ производили расхолаживающее впечатлѣніе. Это артистка, у которой при всѣхъ техническихъ достоинствахъ не было feu sacré и она никогда не

могла увлечь публику. Въ двухлѣтнее ея пребываніе у насъ ее оцѣнили одни спеціалисты.

Г. Петина былъ поднесенъ серебряный сервизъ отъ кордебалета, г. Дриго серебряная чернильница отъ оркестра: шутники говорили—съ просьбою изъ этой чернильницы писать впредь музыку получше. Оба вышеозначенныя подношенія, при всемъ уваженіи къ трудамъ балетмейстера и капельмейстера, мы считаемъ неприличными. Мѣсто подобнымъ подношеніямъ за кулисами. Въ театрѣ же должна фигурировать только публика, а не подчиненные. Иначе непонятно, почему не допустить тогда публичныхъ подношеній театральныхъ чиновниковъ управляющему конторою, истопниковъ полиціймейстеру театра, капельдинеровъ кассиру и т. д. Всѣ эти господа по-своему трудятся съ пользою.

Антоніетта Белла.

Белла (обратившаяся у г. Роста на афишахъ въ Анпту, вѣроятно, изъ экономіи въ буквахъ) не танцовала нѣсколько дней по прибытіи въ Петербургъ въ Зоологическомъ саду по болѣзни, а не ради того, какъ ходили слухи, что не рѣшалась выступить на открытой сценѣ. Артистка, имѣвшая въ Италіи репутацію «stella de la danza», была, правда, сконфужена, увидя, что прописанный въ ея контрактѣ «театръ Зоологическаго сада» оказался платформой, открытой всѣмъ стихіямъ, но такъ какъ г. Ростъ не могъ воздвигнуть въ три дня новый храмъ для Терпсихоры, то Беллѣ пришлось покориться необходимости.

Нужно пожалѣть почтенную артистку не столько еще за то, что она на «театрѣ Зоологическаго сада» каждую минуту рисковала получить легкое, а можетъ быть и тяжкое воспаленіе легкихъ, сколько за необходимость танцовать передъ публикою, которая, за самыми незначительными исключеніями, ровно ничего не понимала ни въ балетѣ, ни въ театральныхъ танцахъ. Всѣ эти виконты Vingt quatre chopes de bière и маркизы Vergiess mein nicht разные напитки предпочитали всѣмъ искусствамъ на свѣтѣ. Въ такомъ грустномъ положеніи была уже Зоцо, а затѣмъ попала и Дель-Эра, принявшая легкомысленно ангажементъ въ Харьковъ въ какой-то загородный театръ!

Какъ огромное большинство балеринъ, Белла уроженка сѣверной Италіи, жители которой имѣютъ по наслѣдству крѣпкія ноги, необходимыя для достиженія въ танцахъ совершенства. Родилась и училась она танцовать въ Туринѣ и только окончательную отдѣлку получила въ Миланѣ подъ руководствомъ извѣстной преподавательницы танцевъ—Вотье. Въ Миланѣ же

Белла и дебютировала на театрѣ Dal Verme въ балетѣ «Due Jumelli», затѣмъ она съ блестящимъ успѣхомъ танцовала во Флоренціи, въ Болоньѣ, въ Туринѣ, Флоренціи (гдѣ мы ее видѣли въ первый разъ), Парижѣ (на театрѣ «Эденъ») и, наконецъ, въ Миланѣ въ Ла Скала. На этомъ классическомъ для балета театрѣ Белла танцовала въ «Amor» Манцотти и, по окончаніи сезона въ Одессѣ, куда Белла была приглашена на зиму въ новый городской театръ, она снова выступила въ Ла Скала. Въ промежуткахъ Белла два раза ѣздила въ Америку, гдѣ танцовала въ важнѣйшихъ городахъ Соединенныхъ Штатовъ.

На повѣрку, въ Петербургѣ Белла оказалась нисколько не ниже своей заграничной репутаціи; это была балетная звѣзда первой величины. Небольшого роста, стройная и чрезвычайно гибкая, она сразу производила впечатлѣніе изяществомъ и блескомъ своего исполненія, свободнаго и безъ малѣйшихъ признаковъ усталости на труднѣйшихъ темпахъ. Артистка была хорошо сложена, имѣла красивыя ноги, твердо стояла на носкѣ и обладала достаточною элевацією, хотя манера ея танцевъ чисто итальянская, т. е. по преимуществу terre à terre. Черты лица мелкія, грузинскаго типа, глаза и волосы черные, зубы хорошіе; она мимировала очень выразительно.

Въ новомъ балетѣ г. Коппени «Эгле» Белла танцовала три раза, если не считать нѣсколькихъ заключительныхъ тактовъ въ послѣдней картинѣ. Уже въ первой картинѣ имѣла она успѣхъ, который увеличился во второй картинѣ, гдѣ балерина въ pas de deux показала нѣсколько новыхъ оригинальныхъ группъ, напримѣръ, когда она летѣла съ разбѣгу не на руки, а на спину танцовщика. Какъ бы хороши эти группы были съ краснвымъ танцовщикомъ. Главный «гвоздь» былъ въ 4-й или 5-й картинѣ, гдѣ артистка исполняла большую варіацію изъ балета «Amor» подъ музыку Маренко. Черный тюникъ очень эфектно оттѣнялъ ноги артистки и она этими ногами съ удивительною чистотою и граціей выдѣлывала весьма трудныя на самаго разнообразнаго характера; особенно понравились два вальса, одинъ на полупальцахъ большими кругами вокругъ сцены, другой на носкѣ.

Балетъ «Эгле» г. Коппени поставилъ очень недурно, а г. Ростъ не пожалѣлъ затратъ на костюмы и декораціи. Особое искусство итальянскаго балетмейстера заключалось въ томъ, что, имѣя лишь нѣсколько нѣмецкихъ кордебалетныхъ танцовщицъ, онъ аранжировалъ балетъ, принужденный довольствоваться всякаго рода матеріаломъ для своихъ балабилей. Кого только не было въ числѣ артистовъ, а преобладали, говорятъ, факель-

щики, которые по вечерамъ свободны, ибо хоронятъ у насъ утромъ.

Между выдающимися сюжетами, кромѣ Беллы, заслуживалъ вниманія молодой танцовщикъ г. Винченти, имѣвшій большой успѣхъ въ Парижѣ въ театрѣ Эденъ. Фигура этого артиста—малаго роста съ большою относительною головою—не совсѣмъ была благодарная для сцены, но по части силы и искусства онъ былъ весьма замѣчателенъ. По характеру танцевъ онъ напоминалъ Чекетти, съ такою же ловкостью исполняя разные головоломные туръ-де-форсы. Эти гротески болѣе всего и нравились неразборчивой публикѣ Зоологіи.

Такъ какъ Беллѣ пришлось танцовать въ Зоологическомъ саду, то присутствіе ея мало было замѣчено.

На лѣто явилась и Цукки въ Аркадію къ г. Гюнсбургу. Бывшій кумиръ Петербурга порастерялъ свои деньги на антрепризѣ и вынужденъ былъ еще нѣсколько лѣтъ подъ-рядъ танцовать, хотя годы предписывали скорѣе отдыхъ.

Для своего бенефиса въ Аркадіи Цукки возобновила балетъ «Сіэба», поставленный на этой же сценѣ два года передъ тѣмъ для Лимидо. Тогда въ Аркадіи были и болѣе обширный кордебалетъ, и опытный балетмейстеръ г. Чекетти, онъ же и первый танцовщикъ, почему постановку для частной сцены «Сіэбы» можно было назвать даже роскошной, и балетъ выдержалъ рядъ представленій при полныхъ сборахъ. Теперь въ аркадійской балетной труппѣ кордебалетъ былъ доведенъ до крайняго минимума, балетмейстера не было (его замѣняла сама балерина), костюмы позавяли; между тѣмъ въ «Сіэбѣ», какъ и во всѣхъ балетахъ Манцоти, требуются главнымъ образомъ большія кордебалетныя массы. Балабиле у Манцоти на первомъ планѣ; по неимѣнію же надлежащаго кордебалета почти всѣ балабиле «Сіэбы» были или сокращены, или совсѣмъ выпущены, отчего, конечно, балетъ много потерялъ. Весь интересъ спектакля сосредоточился такимъ образомъ на одной бенефиціанткѣ.

Цукки первая создала «Сіэбу» въ парижскомъ театрѣ Эденъ; знаменитую сцену ада Манцоти поставилъ именно сообразно съ жанромъ знаменитой балерины. Въ аркадійской постановкѣ «Сіэбы» Цукки танцовала pas de séduction и pas de deux и, какъ всегда, съумѣла придать своимъ танцамъ необыкновенную экспрессію: на этотъ разъ меланхоліи (о потерянныхъ деньгахъ) и задумчиваго цѣломудрія. Въ этихъ танцахъ, а въ особенности въ мимическихъ сценахъ, бенефиціантка имѣла успѣхъ. Какъ нельзя болѣе эфектно воспроизвела Цукки мимическую сцену въ аду, за что и была награждена аплодисментами, напомнив-

шими тѣ пріемы, которые публика дѣлала этой балеринѣ, когда она украшала собою Маріинскій театръ.

Играя роль изъ скандинавской миѳологіи, Цукки вынуждена была надѣть бѣлокурый парикъ. Бѣлокурые волосы очень шли къ балеринѣ, весьма походившей на свой извѣстный портретъ Клэрена. Публика съ немалымъ изумленіемъ увидала «божественную» съ гладкою и нерастрепанною прическою. Съ внѣшней стороны бенефисъ вполнѣ удался. Сборъ былъ полный, публика собралась самая select, цвѣтовъ поднесено во всевозможныхъ видахъ масса и, кромѣ того, бенефиціантка получила нѣсколько цѣнныхъ подношеній, между прочимъ серебряный умывальникъ, что нѣкоторые приняли за мало остроумную пропію.

На казенной сценѣ Корнальбу отпустили съ миромъ и осталась одна Бріанца. Она выступила въ «Гарлемскомъ Тюльпанѣ». Молодая итальянская балерина съ того момента, какъ она у насъ въ первый разъ дебютировала въ Ливадіи, сдѣлала большіе успѣхи и находилась въ полномъ расцвѣтѣ своего весьма крупнаго таланта. Въ большой варіаціи во 2-мъ дѣйствіи балета можно было оцѣнить всѣ достоинства Бріанцы: ея пластичность, силу носка и благородное изящество. Два раза повторила она эту варіацію и оба раза съ одинаковою чистотою и точностью даже въ такихъ трудныхъ па, какъ напримѣръ послѣ двухъ поворотовъ на носкѣ еще двойной туръ на носкѣ же, безъ кавалера.

Легкость, съ которою исполняла Бріанца эти туръ-де-форсы, теперь уже мало цѣнилась публикою, потому что итальянскія звѣзды пріучили къ нимъ, какъ къ чему-то естественному и пустяшному. Между тѣмъ въ былое время, когда какой-нибудь русской танцовщицѣ приходилось сдѣлать пируэтъ, то объ этомъ балетоманы заявляли торжественно въ фойе за три дня, затѣмъ уже наканунѣ танцовщица не ѣла, не пила и на вопросы не отвѣчала, а только огрызалась, въ моментъ же пируэта публика благоговѣйно замирала, у всѣхъ дыханіе спирало, а танцовщица, слегка вспотѣвъ и съ налитыми на шеѣ жилами, съ замѣтнымъ успѣхомъ дѣлала свои круги, рискуя ударомъ ноги съ одной стороны сбить съ кресла капельмейстера, а съ другой—переломить пополамъ кавалера въ случаѣ, если бы онъ зазѣвался. Послѣ этого требовался не малый отдыхъ; цѣлую недѣлю режиссеръ не дерзалъ балеринѣ предложить сдѣлать два или три батмана, а о томъ, что можно танцовать балеты каждый день и круглый годъ, какъ это дѣлали итальянки заграницею, и подумать было страшно.

Бріанцѣ пришлось выдержать порядочное испытаніе, высту-

ппвъ въ балетѣ «Эсмеральда», одномъ изъ коронныхъ въ репертуарѣ Цукки и гдѣ мимическій элементъ рѣшительно преобладаетъ надъ танцовальнымъ.

Бріанца съ честью вышла изъ испытанія; она имѣла успѣхъ, хотя нельзя не замѣтить, что ея Эсмеральда была только копіей съ Эсмеральды, созданной Цукки; ничего новаго или оригинальнаго мы не замѣтили. Зато касательно танцевъ Бріанца оставила за собою Цукки. Конечно, у ней не было той выразительности въ танцахъ, той поэзіи, какъ у Цукки, но зато ея исполненіе было гораздо легче и отчетливѣе.

Въ техническомъ отношеніи можно было упрекнуть Бріанцу, что она очень часто позволяла себѣ тамъ, гдѣ слѣдуетъ танцовать на носкѣ, танцовать на полупальцахъ, что лишаетъ исполненіе блеска и равноспльно тому, что въ пѣніи называется «детонированіемъ», но наша публика этого не замѣчала. Нѣкоторые же танцы молодой балерины, напримѣръ кода въ большомъ pas de six въ 3-мъ дѣйствіи, вызвали настоящій фуроръ, разумѣя подъ этимъ то, что буквально весь театръ—а онъ былъ совершенно полонъ—горячо требовалъ повторенія.

Въ общемъ балетъ исполненъ былъ вполнѣ удовлетворительно. Кордебалетъ, которому въ «Эсмеральдѣ» очень много работы, танцовалъ съ успѣхомъ, но его ухудшеніе замѣтно было съ внѣшней стороны. Что за фигуры, что за почтенные размѣры! Ничего подобнаго прежде на казенной сценѣ не допускалось. Можно быть очень почтенною матерью семейства или почтительною дочерью, но это не резонъ, чтобы фигурировать съ голыми ногами въ трико въ кордебалетѣ: для этого прежде всего требуется красивая наружность и хорошее сложеніе. Если нашъ кордебалетъ опустился, то оркестръ въ умѣлыхъ рукахъ г. Дриго выигралъ.

Слѣдующій дебютъ Бріанцы былъ своего рода событіемъ, потому что совпалъ съ чрезвычайнымъ успѣхомъ новаго балета «Спящая Красавица», имѣвшаго, благодаря музыкѣ Чайковскаго, необыкновенный успѣхъ. Впрочемъ «Спящая Красавица» не была совсѣмъ новинкою, потому что, по вновь принятымъ порядкамъ, двѣ его генеральныя репетиціи были даны съ допущеніемъ посторонней публики, а такъ какъ смотрѣть на дарованіе, особенно въ высшемъ обществѣ, у насъ охотниковъ превеликое множество, то понятно, что то, что называется, «весь Петербургъ», видѣлъ новый балетъ до бенефиса. Это не помѣшало, однако, 3-го января 1890 г. публикѣ переполнить Маріинскій театръ, тѣмъ болѣе, что слухи объ успѣхѣ балета на репетиціяхъ разжигали любопытство, да и спеціально число поклонниковъ Чайковскаго было не малое.

Аппетитъ публики былъ удовлетворенъ; новый балетъ имѣлъ успѣхъ гораздо большій, чѣмъ балеты послѣдняго времени, хотя по сюжету и по танцамъ онъ уступалъ, напр., «Весталкѣ». Первоначально думали, что сюжетомъ новаго балета будетъ одна изъ «спящихъ красавицъ» знаменитой конторы записей, но оказалось, что сюжетъ взятъ не изъ конторы, а изъ извѣстной сказки Перро: «La belle au bois dormant» и обработанъ едва ли не самимъ г. Всеволожскимъ. Такое участіе заставило всю администрацію балета отнестись къ дѣлу самымъ внимательнымъ образомъ, кромѣ гг. декораторовъ, изъ-за художественной медленности которыхъ балетъ не явился во-время, что отозвалось чувствительно уменьшеніемъ сборовъ въ балетѣ въ теченіе цѣлаго мѣсяца—дефицитомъ, примѣрно, тысячъ въ двадцать!

Послѣ сей оговорки, подливъ къ чернилам одеколону—изъ уваженія къ такому нѣжному сюжету, приступимъ къ разбору самаго балета.

Начинается «Спящая Красавица» длиннымъ прологомъ, изображающимъ крестины принцесы Авроры и явленіе фей Карабоссъ; все это мало интересно и должно быть на половину или двѣ трети сокращено, такъ какъ балетъ и безъ того очень длиненъ. Вторая картина открывается красивою декораціею (г. Бочарова) сада во дворцѣ Авроры; первая сцена съ вязальщицами могла бы быть также съ успѣхомъ сокращена. Затѣмъ идутъ, по случаю представленія жениховъ принцессы, танцы: хорошенькій valse vilageoise, исполняемый кордебалетомъ въ красивымъ костюмахъ, и большое pas d'action. Бріанца явилась въ послѣднемъ въ очень эфектномъ ярко-красномъ костюмѣ, прекрасно шедшемъ къ чернымъ волосамъ и глазамъ итальянской балерины. Всѣ ея танцы: entrée, адажіо и различныя варіаціи на носкѣ были чрезвычайно изящны и мастерски и свободно исполнялись. Картина оканчивается тѣмъ, что принцесса танцуетъ съ прялкою, поданною ей злою феею, укалываетъ себѣ палецъ и въ мученіяхъ... засыпаетъ. Съ нею засыпаетъ весь дворъ и спитъ такъ долго, что столѣтнія деревья выростаютъ изо рта нѣкоторыхъ придворныхъ.

Слѣдующая картина состоитъ изъ трехъ частей. Сначала въ лѣсу принцъ Дезире на охотѣ веселится со своимъ дворомъ. Прекрасны костюмы временъ Людовика XIV. Идетъ игра въ жмурки, и очень мило поставлены старинные французскіе танцы, заканчивающіеся фарандолой. Принцъ остается одинъ; является г-жа Петипа во образѣ доброй феи Сирени и показываетъ принцу тѣнь Авроры въ сопровожденіи нимфъ. Происходятъ рядъ классическихъ па, гдѣ Бріанца снова на своемъ «стальномъ носкѣ» исполняетъ рядъ весьма трудныхъ пируетовъ и слож-

ныхъ группъ. Принцу мало одной «тѣни», онъ хочетъ чего-нибудь реальнаго; добрая фея сажаетъ его въ гондолу, и они плывутъ въ очарованный замокъ, гдѣ поцѣлуй принца долженъ разбудить спящую Аврору. Путешествіе изображается движеніемъ двухъ весьма красиво написанныхъ декорацій (г. Бочарова), напоминающихъ, говорятъ, поставленныя въ Байретѣ для «Персифаля» Вагнера. Когда открывается замокъ, водворяется на сценѣ тьма, очень искусно сдѣланная; такихъ потемковъ не найдешь и не во всякой головѣ сотрудниковъ «Гражданина». Послѣ двухъ-трехъ минутъ снова является свѣтъ и открывается внутренность дворца спящей принцессы. Декорація этой картины г. Иванова великолѣпна.

Послѣдняя картина балета изображаетъ эспланаду передъ дворцомъ въ стилѣ конца XVII столѣтія (декорація г. Шишкова) и на этой эспланадѣ происходитъ огромный маскарадъ, открываемый полонезомъ, въ которомъ принимаютъ участіе дѣйствующія лица лучшихъ сказокъ Перро. Затѣмъ идетъ длинный рядъ танцевъ, какъ бы нарочно припасенныхъ pour la bonne bouche. Бріанца явилась въ послѣднемъ большомъ па—pas de quatre. Въ общей сложности балерина исполнила массу трудныхъ блестящихъ танцевъ, которые публика, по нашему мнѣнію, еще недостаточно оцѣнила. Если что гдѣ прошло не совсѣмъ гладко, то единственно по винѣ партнеровъ и Бріанцѣ за роль Авроры мы ставимъ полный баллъ. Если ей недоставало чего, то—роста. Она всегда была мала для огромной сценѣ Маріинскаго театра. Картина заканчивается большою мазуркою, исполненною кордебалетомъ въ балетныхъ костюмахъ временъ Людовика XIV, а весь балетъ заключается апоѳеозомъ—великолѣпной живой картиной, изображающей Аполлона.

Музыка г. Чайковскаго чрезвычайно мелодична, слушается легко, изящно инструментована и понравилась публикѣ, которая нѣсколько разъ вызывала композитора. Мѣстами въ музыкѣ, напримѣръ въ варіаціяхъ прима-балерины, ритмъ недостаточно отчетливъ, что очень невыгодно для исполнительницы. Конечно, слишкомъ отчетливый ритмъ придаетъ музыкѣ пошловатость, но онъ необходимъ въ танцахъ: послѣдніе получаютъ отъ него большую картинность и останавливаютъ вниманіе публики въ надлежащемъ мѣстѣ. Лучшее по музыкѣ мѣсто—во время объясненія Дезире съ тѣнью Авроры въ 3-й картинѣ, гдѣ замѣчательно соло на віолончели.

Поставленъ былъ балетъ чрезвычайно роскошно, костюмы, хорошо нарисованные отчасти при помощи иллюстрацій Доре къ сказкамъ Перро, изящны и, пожалуй, даже слишкомъ роскошны по матеріалу, потому что сдѣланные изъ шелковыхъ

матерій съ золотомъ и т. п. украшеніями, они казались для балета тяжелыми. Конечно, балетъ требуетъ роскошной постановки и экономія здѣсь не у мѣста, такъ какъ эфектно поставленный балетъ выдерживаетъ большее число представленій, даетъ лучшіе сборы и скорѣе себя окупаетъ, но есть граница роскоши, обусловленная самымъ свойствомъ искусства. Новый же балетъ справедливо можно было назвать: «Спящая красавица или торжество швейнаго искусства».

Въ новомъ балетѣ г. Гердтъ вовсе не танцовалъ, а только поддерживалъ въ нѣкоторыхъ группахъ балерину; благодаря совершенно невозможному для танцевъ костюму съ длинными рукавами и обшитому металлическими украшеніями, онъ, не смотря на свою опытность, не помогалъ, а вредилъ танцамъ Бріанцы. Въ первое представленіе послѣдняя, дѣлая туры, поранила себѣ руки, а г. Гердтъ въ заключеніе, зацѣпившись рукавомъ за голову, вырвалъ у балерины клокъ волосъ. При такомъ порядкѣ Бріанца къ концу сезона рисковала остаться лысою. Та же исторія и съ другими кавалерами. Въ бенефисъ во 2-мъ актѣ жениха Авроры танцовали pas d'action, не снимая шпагъ, отчего балерина на быстромъ пируетѣ задѣла за шпагу г. Бекеффи и вырвала себѣ кусокъ тюника.

Эти «инциденты» отзывались на увѣренности въ танцахъ. Бріанца только и танцовала свободно, когда была подальше отъ своихъ позолоченныхъ партнеровъ. Вообще нельзя сказать, чтобы г. Петипа постарался выдвинуть балерину на первый планъ; правда, музыка не давала иногда матеріала, но дѣло балетмейстера было сдѣлать надлежащія указанія; Чайковскому, съ талантомъ и легкостью въ работѣ, передѣлать или прибавить два десятка тактовъ ровно ничего не стоило.

Лѣтомъ въ Зоологическомъ саду танцовала Верже, на зимній же сезонъ въ Одессу была приглашена Белла, а въ Москву на императорскую сцену—Бессоне. Талантливая балерина, хотя и пополнѣвшая, имѣла громадный успѣхъ не только въ танцахъ, но и въ мимическихъ сценахъ; при этомъ въ восторгахъ публики замѣчалось такое единодушіе, котораго рецензенты давно не помнили. Наиболѣе имѣла Бессоне успѣхъ въ «Эсмеральдѣ». Сцены четвертаго акта балерина вела такъ искренне, съ такимъ увлеченіемъ, а главное съ художественною правдою, что тѣ же рецензенты признали ее за лучшую между всѣми исполнительницами въ Москвѣ этой роли, что едва ли справедливо.

Для Петербурга дирекція думала пригласить Эмилію Лаусъ. Идея была удачная. Лаусъ красива собою, сложена какъ Венера и хорошая мимистка. Не обладая какою либо особою виртуозностью въ танцахъ, она танцовала очень хорошо и принадле-

жала къ лучшимъ ученицамъ знаменитой Вотье. Главная ея роль въ «Тщетной предосторожности»; Лаусъ могла бы также отлично сыграть Нѣмую въ «Фенеллѣ». «По домашнимъ обстоятельствамъ» Лаусъ отъ ангажемента отказалась.

Благодаря г. Чайковскому, нашъ балетъ дѣлалъ осенью великолѣпные сборы, которыхъ не было со времени отъѣзда Цукки, и если бы рѣчь шла только о кассѣ, то дирекція могла бы, кажется, на весь сезонъ ограничиться «Спящей Красавицей» *). Но въ интересахъ искусства дирекція сочла полезнымъ измѣнить хотя на время репертуаръ, послѣдствіемъ чего были постановка двухъ новыхъ одноактныхъ балетовъ: «Шалость Амура», «Ненюфаръ» и возобновленіе со свѣжими костюмами 2-го акта «Фіаметты». Актъ этотъ отличается живою музыкою, танцы его характерные или полухарактерные. Они требуютъ всего больше граціи и нѣги, для нихъ артистка должна имѣть хорошее сложеніе и глаза, полные экспрессіи. Бріанца вполнѣ отвѣчала этимъ условіямъ и всѣ три свои па: Introduction, Berceuse и Chanson à boire она исполнила съ рѣдкой maestria. Въ особенности Chanson à boire протанцовала она смѣло и съ увлеченіемъ поразительнымъ; такъ хорошо она еще, можно сказать, никогда у насъ не танцовала. Черные волосы, черные глаза и горячность въ движеніяхъ вполнѣ гармонировали съ костюмомъ цыганки.

Понятно, Бріанца имѣла огромный успѣхъ. Почитатели итальянской дивы ожидали, повидимому, этого успѣха, потому что по окончаніи акта поднесли ей роскошную корзину цвѣтовъ и гигантскій вѣнокъ съ надписью génie! Нашлись сейчасъ же завистники или завистницы, которые острили, что, вѣроятно, балерину зовутъ Евгенія и что поклонники хотѣли написать Ugénie, но первая изъ буквъ въ цвѣточномъ магазинѣ выпала.

Новый балетъ, который репетировался весь зимній сезонъ подъ именемъ «Свадьбы контрабандиста», былъ данъ подъ названіемъ «Калькабрино». Постановка новаго балета была весьма несложная и нельзя не надивиться медленности театральной администраціи, которая умудрилась затянуть первое представленіе до половины февраля 1891 г. Впрочемъ, такова уже судьба всѣхъ новыхъ балетовъ.

Программа «Калькабрино» принадлежала фантазіи М. И. Чайковскаго, брата знаменитаго композитора и не лишеннаго дарованія драматурга, постановка и танцы—г. Петипа, а музыку написалъ г. Минкусъ, отставной балетный композиторъ, подъ

*) Въ 1893 г. 43 балетныхъ спектакля дали 92,640 р. сбора. Дирекція содержала 3 балерины, 146 танцовщицъ, 68 танцовщиковъ, 3 балетмейстеровъ и 1 режиссера. Часть этого персонала была занята въ операхъ.

звуки котораго танцовали чуть ли не всѣ знаменитыя балерины земного шара. Эта музыка не отличалась самостоятельнымъ колоритомъ, зато она была весела и легка для танцевъ. Разумѣется, она не удовлетворила меломановъ.

Фантазія г. Чайковскаго является въ слѣдующемъ видѣ: молодой крестьянинъ изъ окрестностей Арля, въ южной Франціи, Оливье, увлеченъ цвѣточницей Маріеттой, дочерью трактирщика Рене, который не сочувствуетъ этой любви. Рене ловитъ влюбленную парочку во время свиданія и разгоняетъ. Появляются контрабандисты и контрабандистки и, какъ подобаетъ людямъ ихъ профессіи, требуютъ себѣ вина. Маріетта подаетъ вино, Калькабрино тотчасъ плѣняется Маріеттой и, не откладывая даже въ долгій ящикъ, тутъ же проситъ ея руки, но Маріетта отказываетъ. Приходитъ монахъ-францисканецъ, предъ которымъ Калькабрино раскрываетъ свое инкогнито. Монахъ проклинаетъ Калькабрино; громъ, молнія, чрезъ сцену летятъ черти и на колесницахъ, и по-одиночкѣ.

Второе дѣйствіе представляетъ торжество злыхъ духовъ, желающихъ овладѣть душой Калькабрино, проклятаго монахомъ. Чтобы не дать грѣшнику раскаяться, его заманиваютъ къ погибели. Одна изъ «суккубъ» принимаетъ видъ Маріетты и Калькабрино увлекаетъ ее въ станъ контрабандистовъ. Злые духи танцуютъ. Третье дѣйствіе происходитъ въ развалинахъ древняго цирка, гдѣ расположились таборомъ контрабандисты. Во время свадебнаго пира красавица Маріетта превращается въ ужасную вѣдьму, которая указываетъ на призраки Маріетты и Оливье предъ свадебнымъ алтаремъ. Калькабрино проваливается въ адъ. Черти окончательно торжествуютъ.

Г. Петипа на эту нехитрую балаганную программу сдѣлалъ все, что только возможно было сдѣлать; онъ иллюстрировалъ скудную фантазію г. Чайковскаго своей богатой фантазіей. Онъ далъ много красивыхъ танцевъ и между ними нѣсколько замѣчательныхъ по живости, и въ результатѣ балетъ «Калькабрино» имѣлъ успѣхъ, хотя и не блестящій.

Бріанца вновь поразила публику своей силой, увѣренностью, апломбомъ, а главное блескомъ исполненія. Своими маленькими, но необыкновенно сильными ногами балерина выдѣлывала всевозможныя необыкновенныя хореграфическія комбинаціи. Г. Петипа нарочно сочинилъ для балерины цѣлый рядъ граціозныхъ, но въ то же время и труднѣйшихъ и замысловатыхъ па. Двойныхъ и даже тройныхъ туровъ въ танцахъ балерины и не пересчитать, и въ нихъ, равно какъ въ мелкихъ па и пуантахъ Бріанца являлась настоящей виртуозкой. Туры она дѣлала и en dehors, и en dedans, и съ кавалеромъ, и одна — всѣ одинаково

смѣло, законченно и блестяще. При этомъ нельзя было не подивиться силамъ балерины. Въ «Калькабрино» она танцовала три большихъ pas de deux и всѣ съ разными кавалерами, не считая уже отдѣльныхъ entrées и соло. Въ первомъ дѣйствіи кавалеромъ балерины являлся г. Легатъ; во второмъ дѣйствіи Вріанца танцовала труднѣйшее па съ г. Чекетти, а въ третьемъ актѣ съ г. Гердтомъ. Въ па съ г. Чекетти балерина дѣлала замѣчательное по смѣлости и трудности адажіо; тутъ же у нея была прелестна варіація, равно какъ и въ па съ г. Гердтомъ, гдѣ варіація на пуантахъ въ необыкновенно быстромъ темпѣ произвела фуроръ.

Кордебалетные танцы, за исключеніемъ ординарнѣйшихъ плясокъ чертей, поставлены были г. Петипа художественно. Балабиле разнообразны, красивы и полны движенія. Особенно понравился большой вальсъ въ первомъ дѣйствіи «La danse des treilles»; хорошъ также характерный танецъ «La provençale».

Ривольта, Росси, Стриччино и Черри.

Арендовавшій Малый театръ г. Пальмъ хотѣлъ съ осени поразить числомъ балеринъ и сразу пригласилъ четырехъ: Элизу Ривольта, Аделину Росси, Анджелику Стриччино и Цецилію Черри, но количество не замѣнило качества и балерины на маленькой сценѣ съ плохимъ кордебалетомъ, не смотря на всѣ старанія балетмейстера г. Саракко, успѣха не имѣли и сборовъ не дѣлали.

Особенно рекламировалась антрепризой Ривольта, полубалерина бывшаго Эдена въ Парижѣ, ученица Беретты. Это, молъ, «сама поэзія, олицетвореніе граціи и легкости». На дѣлѣ въ поставленномъ для нея 3-хъ-актномъ балетѣ «Торжество любви» Ривольта ничего кромѣ хорошей школы и миловидной, хотя и съ сильнымъ еврейскимъ оттѣнкомъ, наружности, не показала. Музыка балета была очень слабая, а постановка отличалась бѣготнею разношерстной толпы.

Замѣнившая Ривольту Росси (также ученица Беретты) въ свое время танцовала съ успѣхомъ въ Миланѣ, Парижѣ, Брюсселѣ и Лондонѣ. Носокъ ея былъ крѣпокъ, элевація никакой; туры дѣлала она легко, икры и attachés были толстѣйшіе; брюнетка съ жгучими глазами и чудными зубами, она имѣла мимику довольно выразительную. Во всякомъ случаѣ, когда Росси была молода, она по своей красотѣ имѣла вездѣ хорошій успѣхъ и танцовала съ какимъ-то особымъ шикомъ. Это была одна изъ красивѣйшихъ женщинъ въ Европѣ. Балетоманы особенно

:должны были остерегаться взрыва» — отъ вліянія черныхъ глазъ этой балерины. Запоздалый на нѣсколько лѣтъ дебютъ ея у насъ, въ «Сильвіи», былъ полнымъ фіаско.

Выступившая въ маленекомъ балетѣ «Фарфоровыя Куколки», Стриччино показала, что обладаетъ твердыми пуантами и сильно развитыми ногами, обусловливающими возможность дѣлать трудныя па съ большою легкостью. Превосходя, такимъ образомъ, Ривольта въ техникѣ, Стриччино уступала ей въ граціи и женственности, что отчасти объяснялось ея крупною фигурою съ довольно сильно развитымъ бюстомъ. Особаго успѣха и она не имѣла. Сравнительно съ Стриччино, болѣе понравилась Черри, явившаяся первоначально въ качествѣ солистки. Черри обладала многими данными, чтобы создать себѣ репутацію очень хорошей танцовщицы и занять мѣсто въ обширномъ созвѣздіи «первыхъ» балеринъ. Кромѣ природной граціи и изящества въ танцахъ, у Черри сразу бросилась въ глаза отличная школа, элевація и отчетливость въ трудныхъ па. Черри дѣйствительно стала затѣмъ крупною величиною въ Италіи. Она была красива, но лицо было непнтеллигентно.

Къ концу сезона 1891—1892 гг. для Бріанцы на Маріинскомъ театрѣ возобновили одинъ изъ грандіознѣйшихъ балетовъ стараго времени «Царь Кандавлъ», поставленный въ 1868 г. для Генріетты Доръ. Съ тѣхъ поръ балетъ былъ забытъ большинствомъ публики—только балетоманы, просидѣвшіе въ балетѣ не одну «земскую давность», помнили его.

Геродотовская исторія съ лидійскимъ царемъ послужила темой для многихъ писателей и художниковъ. Итальянскій драматургъ Луиджи Грото написалъ на эту тему трагедію, Теофиль Готье прекрасный романъ, а Давидъ великолѣпную картину. Была даже и комическая оперетта «Le roi Candaule». Извѣстный либретистъ Сенъ-Жоржъ, измѣнивъ нѣсколько для бо̀льшихъ сценическихъ эфектовъ интригу исторіи Кандавла и усложнивъ завязку, составилъ программу балета. Онъ основалъ завязку балета на томъ обстоятельствѣ, что царь Кандавлъ, увлеченный прелестями своей жены, возвелъ ее, къ ужасу верховнаго жреца, на алтарь Венеры и велѣлъ воздавать ей тѣ же почести, которыя воздавались богинѣ красоты. Вообще либретто составлено умѣлой рукой, а г. Петипа ловко иллюстрировалъ «Кандавла» разнообразными танцами.

Музыка «Кандавла» принадлежитъ къ числу удачныхъ композицій Пуни, и трудно вѣрится, чтобы это былъ 312-й балетъ, сочиненный маэстро, такъ много въ немъ прекрасныхъ мелодій. Это было лебединая пѣснь плодовитаго композитора.

Обстановка «Кандавла» была богатая. Самая же интересная

сторона «Кандавла» — танцы, хотя и мимическихъ сценъ было вдоволь, даже пожалуй съ избыткомъ. Три послѣднія картины, главнымъ образомъ мимическія, навели скуку.

Гвоздемъ балета должно бы считаться знаменитое pas de Venus, въ которомъ Доръ, когда для нея было сочинено это па, удивляла въ адажіо необыкновенными турами. Теперь послѣ тѣхъ фокусовъ, которые выдѣлывали итальянскія балерины, ничѣмъ уже публику не удивишь. Прежде pas de Venus представляло цѣлую хореграфическую поэму: и адажіо, и варіаціи, и проч., въ новомъ видѣ pas de Venus обратилось въ pas de deux, блестящее впрочемъ исполненное. Бріанца превосходно танцовала это па съ г. Чекетти. Варіація послѣдняго была поразительна по смѣлости и эфектности исполненія.

Другая балерина, г-жа Никитина, танцовала съ г. Легатомъ и Кякштомъ «Les amours de Diane» — анакреонтическій дивертисментъ. Это па, удачное по композиціи, имѣло успѣхъ.

«Les Amours de Diane» послужилъ причиною того, что Бріанца разорвала контрактъ и годомъ ранѣе срока бросила петербургскую сцену и выгоднѣйшій ангажементъ. Это произошло изъ-за того, что г-жѣ Никитиной сшили корсажъ того же цвѣта, что и балеринѣ. Этого не могла стерпѣть горячая итальянка и предпочла лучше погубить свою артистическую карьеру. Какія, подумаешь, бываютъ въ балетѣ страшныя драмы!

Пальмира Полини.

Смѣнившая въ слѣдующемъ сезонѣ въ роли лидійской царицы Бріанцу, красивая брюнетка Пальмира Полини танцовала недолго и не имѣла успѣха. Это была танцовщица безъ элеваціи и безъ большой силы. Танцовала она, кромѣ «Кандавла», еще въ «Пахитѣ», гдѣ была недурна въ вставномъ испанскомъ танцѣ (балерина эта нѣсколько лѣтъ танцовала ранѣе въ Испаніи, гдѣ мы ее и видѣли во время всемірной выставки въ Барселонѣ), но въ общемъ успѣха не имѣла и контрактъ съ нею возобновленъ не былъ. Умная и любезная женщина, она вслѣдъ за тѣмъ вышла замужъ въ Парижѣ за одного милліонера и навсегда покинула сцену.

Въ это время вспомнили о балеринѣ, о которой одинъ восторженный цѣнитель писалъ еще въ 1886 г.: «какъ извѣстно, въ день пріѣзда въ нашу столицу г-жи Дель-Эры, солнце Петербурга вдругъ остановилось надъ Аркадіей и нерѣшительно закачалось въ выси»... Это былъ не единственный поклонникъ Дель-Эры. Талантливый адвокатъ г. Андреевскій нѣсколько лѣтъ

спустя со вздохомъ помѣстилъ въ «Новомъ Времени» слѣдующее шуточное стихотвореніе:

Все Цукки, да Цукки!
Знакомыя штуки...
Пора ихъ пресѣчь:
Пріѣлись жестоко
Трясеніе плечъ,
Морганіе ока,
Да взбитыхъ волосъ
Подвижный хаосъ...
А ей на подмогу,
Привставъ на газонѣ,
Слоновую ногу
Вращала Бессоне,
Но скрылася въ даль—
И, право, не жаль.
Разстаться не жаль бы
И съ силой колѣнъ
Усердной Корнальбы:
Пусть ѣдетъ въ Эденъ.
И ей, и Бессоне
Издать бы въ законѣ
На танцы запретъ;
Бессоне — атлетъ!
Ей лечь на песочекъ,
Да парой ступней
Вращаніемъ бочекъ
Заняться годнѣй.
Корнальба-жъ могла бы
(Разъ ноги не слабы,
Но слухъ слабоватъ)—
Вступить на канатъ.
Но въ царство зефира
И въ рощи сильфидъ
Имъ честная лира
Вступать не велитъ!
Была здѣсь Бріанца;
Мила для очей,
Но въ области танца—
Простой воробей.
Волшебныя тѣни
Дель-Эры, Лимиды!
Пусть терпитъ обиды
Вашъ избранный геній,—
Но сборныя пляски
Безкрылой толпы
Не стоятъ повязки
Отъ вашей стопы.

По нашей просьбѣ г. Буренинъ, извѣстный критикъ «Новаго Времени», отвѣчалъ г. Андреевскому въ той же газетѣ, подписавшись виконтомъ Кабріоль-Антрша:

Поклонникъ Дель-Эры!
Не знаете мѣры
Вы ей въ похвалахъ.
На длинныхъ ногахъ,
Какъ цапля въ трясинѣ,

Она маршируетъ
И этимъ чаруетъ
Капраловъ въ Берлинѣ.
А ваша Лимида,
Почтеннаго вида,
Хоть дѣлаетъ штучки,—
Но если на сцену
Являются внучки,
То бабушкѣ смѣну
Дозволить не жаль бы.
А легкость Корнальбы
И грація въ танцѣ
Прелестной Бріанцы,
И страстность Бессоне,—
Ахъ, съ ней мы въ разлукѣ!—
И мимика Цукки
Въ малѣйшемъ наклонѣ—
Весь блескъ сихъ талантовъ,
Превыше дебатовъ
Господъ диллетантовъ,
Господъ адвокатовъ
Дель-Эры, Лимиды:
Насмѣшки, обиды
И злыя нападки
Не тронутъ ихъ пятки.

Дель-Эру воспѣвали не только въ стихахъ, но и въ прозѣ. Одинъ изъ ея поклонниковъ помѣстилъ въ «Новомъ Времени» замѣтку, слѣдующій отрывокъ изъ которой ясно свидѣтельствуетъ о силѣ впечатлѣнія, произведеннаго танцами Дель-Эры:

«Дель-Эра или Цукки? Которая лучше? Люди, не имѣющіе своего мнѣнія, ждутъ, чтобы пріѣхалъ Балетоманъ *) и разъяснилъ имъ этотъ вопросъ. А между тѣмъ нѣтъ никакого вопроса, потому что между этими балеринами нѣтъ и не можетъ быть никакого сравненія. Можно ли сравнивать миѳологическую легенду съ разсказомъ Мопассана, или школу Рафаэля съ школой импрессіонистовъ? Что вы больше любите: бѣлый геліотропъ или красный перецъ?

Дель-Эра дѣйствуетъ исключительно на эстетическое чувство зрителя. Необычайно стройная, бѣлокурая, съ юной улыбкой, воздушная, съ бѣлымъ цвѣткомъ подъ косой, она сразу какъ бы окрыляетъ васъ. Чуть она забѣлѣетъ въ углу синеватаго фантастическаго лѣса, чуть отберетъ гибкой и длинной рукой край своей облачной юбочки, вы уже понимаете, что лѣсной воздухъ ее унесетъ, какъ пухъ отъ ивы. Говорятъ: толпа отзывчива только на рѣзкое и пикантное. Когда вальспруетъ Цукки — вальспруетъ страсть; кажется, будто музыка отравила своимъ сладкимъ ядомъ эту черноволосую итальянку и она вся дрожитъ подъ мельчайшіе темпы оркестра: глаза бѣгаютъ въ тактъ, губы улыбаются въ тактъ, въ тактъ сотрясаются космы волосъ, сбѣгающихъ на лобъ, а ужъ ноги, руки, плечи, шея—объ нихъ и говорить нечего — все это музицируетъ; и вдругъ затѣмъ — широкій полетъ, широкіе прыжки, вихрь — опьяненная дива повисаетъ на рукахъ своего кавалера, въ видѣ все еще летящаго вакхическаго призрака. Понятно, сколько здѣсь перцу для толпы. Но отчего, однако, та же толпа съ первыхъ движеній Дель-Эры затихаетъ и поминутно, со всѣхъ угловъ залы, сопровождаетъ ея полеты нетерпѣливыми «браво» и разражается нѣсколькими

*) Мы были въ началѣ лѣта 1886 г. заграницею.

взрывами самыхъ благодарныхъ, самыхъ восторженныхъ рукоплесканій въ концѣ ея непритязательнаго, коротенькаго танца—простого, какъ все геніальное, и чистаго, какъ лирическая музыка? Намъ кажется, это доказываетъ, что толпѣ нужно болѣе, чѣмъ думаютъ, просто необходимо чистое, благородное наслажденіе, что высоко-эстетическое искусство равно захватываетъ каждаго, и что публика стосковалась по немъ, проситъ его...

Вотъ это-то «чистое высоко-эстетическое искусство» дирекція и преподнесла, пригласивъ Дель-Эру,—но увы!—шесть лѣтъ позже, чѣмъ слѣдовало. Берлинская балерина успѣла за это время постарѣть, подурнѣть и стать гораздо тяжелѣе. Дебютъ ея въ «Спящей Красавицѣ» выказалъ всю разницу и ошибку дирекціи. Балерину, впрочемъ, приняли довольно радушно и печать была къ ней благосклонна. Впечатлѣнія не исправило и участіе Дель-Эры въ новомъ балетѣ г. Петипа и Чайковскаго «Щелкунчикъ», заимствованномъ изъ сказки Гофмана.

Начинается балетъ рождественской елкой въ домѣ президента. Появляется нѣсколькихъ паръ «incroyables» и «merveilleuses». Довольно оригинальна сцена съ заводящимися куклами (подражаніе «Коппеліи»); но танецъ воспитанницы съ щелкунчикомъ на рукахъ, въ видѣ какой-то «berceuse», довольно неудаченъ. Зато старинный «Grossvater», вѣроятно, заставилъ биться сердца нѣкоторыхъ престарѣлыхъ нѣмокъ. Гости расходятся, огни тухнутъ. Завязывается сраженіе между мышами и игрушечными солдатами. Одной стороной предводительствуетъ король мышей, другою—Щелкунчикъ, обратившійся въ принца. Мыши побѣждены, и Щелкунчикъ преклоняетъ колѣно предъ своей возлюбленной и уводитъ ее въ царство пряниковъ.

Вторая картина—снѣжный лѣсъ—ничѣмъ не связана съ сюжетомъ балета, но сама по себѣ довольно эфектна. Кромѣ оркестра кордебалету аккомпанируетъ здѣсь закулисный хоръ: новость, невиданная въ нашемъ балетѣ.

Третья картина изображаетъ «царство сластей» въ оригинальной декораціи г. Иванова, составленной изъ всевозможныхъ леденцовъ, конфектъ и пряниковъ. Собственно говоря, балета и въ этой картинѣ нѣтъ, а есть только выставка костюмовъ, съ болѣе или менѣе отдаленнымъ сходствомъ съ продуктами кондитерскаго искусства.

Во всемъ балетѣ Дель-Эра танцовала совершенно незначительное pas de deux съ г. Гердтомъ, давшее, однако, ей возможность показать превосходныя аттитюды и блестящіе пуанты. Вообще «Щелкунчикъ» поставленъ былъ преимущественно для дѣтей, для танцовщицъ въ немъ было весьма мало, для искусства — ровно ничего. Даже музыка оказалась довольно слабою.

Въ этомъ же балетѣ Дель-Эра и простилась съ публикою въ бенефисъ г. Иванова. Здѣсь она pour la bonne bouche исполнила чудное вставное pas de deux съ г. Облаковымъ. Пластика и граціозность балерины проявились во всей ихъ красотѣ. Особенно красиво и эфектно были исполнены варіаціи и кода.

На прощанье съ Дель-Эра, ей была поднесена полдюжина корзинъ и только.

Луиджія Чералле.

Лѣтніе театры не остались безъ итальянокъ. Въ Аркадіи танцовала Аделина Росси, въ Акваріумѣ какая-то невѣдомая Реджіо. Въ Аркадію пріѣзжалъ и «воздушный балетъ» съ Преціозой Григолатисъ за балерину. Это была очень красиво сложенная нѣмка, но летаніе танцовщицъ на невидимыхъ проволокахъ могло быть хорошей сценой въ балетѣ, самостоятельно же не имѣло большого интереса.

Зоологическій садъ пригласилъ только что разставшуюся, послѣ долголѣтняго пребыванія, съ Вѣною балерину Чералле, ученицу Пенко. Давно мы не видѣли классическихъ танцевъ въ такомъ тонкомъ исполненіи и можно только пожалѣть, что Чералле танцовала въ Зоологическомъ саду, а не на Маріинской сценѣ. Мы видѣли ее ранѣе въ Вѣнѣ, а въ Зоологіи присутствовали лишь на прощальномъ спектаклѣ. Чералле протанцовала великолѣпное pas de deux, адажіо котораго было на мотивъ «Stella confidente», а варіаціей знаменитое пиччикато изъ «Сильвіи». И то, и другое балерина исполнила съ удивительнымъ искусствомъ: въ адажіо по гармоніи танцевъ и пластичности группъ Чералле напоминала Цукки; въ пиччикато по тонкости и законченности танцевъ балерина не уступала Лимидо; щеголяла она и своими пуантами.

По поводу pas de deux любопытенъ протестъ противъ него эрцгерцога Іоанна, автора балета «Die Assassinen». Въ Вѣнѣ за балеты принялись даже принцы. Эрцгерцогъ самъ руководилъ постановкой своего балета на придворномъ театрѣ и набросалъ рисунки для декорацій. Эрцгерцогъ не только балетмейстеръ, но и теоретикъ хореграфическаго искусства и даже нѣкоторымъ образомъ реформаторъ, задумавшій «балетъ будущаго». Во время генеральной репетиціи авторъ балета просилъ директора театровъ, барона Гофмана, представить его престарѣлой Фанни Эльслеръ. Послѣ нѣсколькихъ комплементовъ знаменитой танцовщицѣ, эрцгерцогъ сказалъ: «Мнѣ хотѣлось главнымъ образомъ покончить съ условными формами балета потому, что ни одинъ жанръ театральныхъ произведеній не былъ такъ иска-

женъ съ теченіемъ времени, какъ балетъ. Отдѣльныя положенія и сцены въ хореграфическомъ произведеніи должны воспроизводиться не только поэтически, но и съ психологическою вѣрностью. Мнѣ всегда казалось, что, напримѣръ, въ исполненіи pas de deux должна быть самостоятельная нервная жизнь, потому что я не могу себѣ представить, чтобы кто-нибудь нуждался, выражая свои ощущенія, въ помощи другого лица. Потому-то я избѣгалъ во всемъ балетѣ всякаго pas de deux, которое всегда казалось мнѣ безсмысленнымъ».

Первое замѣчаніе справедливо, но австрійской премудрости касательно излишества pas de deux мы, признаться, совсѣмъ не понимаемъ и, чтобы убѣдить въ ней, эрцгерцогу слѣдовало изложить свои эстетическія теоріи въ книгѣ или въ журнальной статьѣ.

Хотя не молодая, Чералле имѣла красивую наружность: черные волосы и глаза, выразительные, хотя нѣсколько крупныя черты лица; сложена она была отлично, особенно ноги были красивы.

На смѣну Чералле, на сценѣ г. Роста осталась Терезина Мальяни. Мальяни была некрасива собой, но не уступала Бріанцѣ по законченности танцевъ и удивила любителей хореграфическаго искусства силой своей техники и стальными пуантами; такъ, напримѣръ, она протанцовала цѣлую варіацію на темпъ мазурки, не спускаясь съ пуантовъ. Она съ большимъ огнемъ танцовала также тарантелу.

Зимою въ послѣдній разъ появилась Цукки въ Маломъ театрѣ. Публики, и очень изящной, собралось много. Впечатлѣнія хорошо описалъ г. Плещеевъ:

Выхода ждутъ съ замираніемъ сердца. Какое множество воспоминаній! Кажется, это было такъ недавно, въ Ливадіи, у Лентовскаго, въ теплый и лѣтній вечеръ... Теперь на дворѣ морозъ, серебряныя нити сверкаютъ въ бородѣ, а Лентовскій объявленъ несостоятельнымъ должникомъ. Сама Цукки тоже измѣнилась. Носокъ, элевація, мышечная сила—все это tempi passati. Она почти вовсе не танцуетъ, и дѣлаетъ только видъ, что танцуетъ. Глазъ потускнѣлъ, разрыхлѣли мускулы... Груберъ не пришелъ-бы теперь отъ нея въ восторгъ. «А все-таки она вертится». Такова сила таланта.

Мы, признаться, не имѣли храбрости смотрѣть это растлѣніе таланта. Цукки болѣе въ Петербургѣ не появлялась, хотя продолжала танцовать въ Монте-Карло, даже когда стала бабушкой. Великая артистка не умѣла во-время сказать: довольно! Грустное, хотя и нерѣдкое явленіе...

Пьерина Леньяни.

Замѣнившая Полини въ качествѣ прима-балерины Леньяни дебютировала въ новомъ балетѣ «Золушка». Либретто балета, довольно плохое, было написано «по спеціальному заказу» театральной дирекціи г-жей Лидіей Пашковой. Для чего понадобился этотъ «спеціальный заказъ» — неизвѣстно? Умѣлость же либреттистки доказывалась тѣмъ, что аристократическія дамы приходятъ на кухню одѣваться на балъ къ королю!

«Золушку» ставили три балетмейстера, точнѣе-же говоря, 1-й и 3-й актъ поставилъ г. Чекетти, 2-й актъ г. Ивановъ, а г. Петипа, едва оправившійся отъ тяжкой болѣзни, руководилъ общимъ ансамблемъ.

Сюжетъ «Сандрильоны» слишкомъ извѣстенъ, чтобы пересказывать его; ограничимся поэтому только указаніемъ, что первое дѣйствіе происходитъ въ вышеозначенной кухнѣ, второе въ тронномъ залѣ короля, а послѣднее въ саду при дворцѣ принца Шарманъ. Обстановка «Золушки» была красивая. Изъ декорацій удачнѣе всего тронный залъ 2-го акта, профессора Шишкова. На костюмы не поскупились, они были даже чрезмѣрно роскошны безъ всякой въ томъ надобности.

Прежде дѣлали танцовщицамъ костюмы, соображаясь, для какого танца костюмъ назначается; теперь на это не обращаютъ никакого вниманія. На танцовщицъ навьючиваютъ тяжелые костюмы—лишь-бы только они были подороже, а на головахъ воздвигаютъ цѣлыя сооруженія. Все это является сюрпризомъ и для балетмейстера, и для танцовщицъ. Въ результатѣ тяжеловѣсные костюмы мѣшаютъ танцовщицамъ танцовать, дѣлать тѣ па и тѣ группы, которыя прекрасно удавались на репетиціяхъ въ легкихъ тюникахъ. Насколько жертвуютъ танцами для роскошныхъ костюмовъ, настолько же въ ущербъ танцамъ загромождаютъ сцену декораціями.

Леньяни оказалась великолѣпной танцовщицей. Никакія рекламы ей не предшествовали. По силѣ техники она не уступала самымъ лучшимъ танцовщицамъ, которыхъ только видѣлъ Петербургъ. Увѣренность въ движеніяхъ и совершенное равновѣсіе соблюдались ею въ совершенствѣ, пируеты и fouétés заканчивались съ поразительною точностью. Останавливалась она послѣ туровъ, благодаря удивительному апломбу, съ увѣренностью, такъ что общій рисунокъ положенія корпуса, рукъ и ногъ былъ всегда вѣренъ. По наружности, она шатенка, средняго роста, съ пріятнымъ выраженіемъ и подвижными чертами

лица и веселыми глазами. Балерина была гибка, движенія ея плавны, но у нея недоставало легкости.

Въ 1-мъ дѣйствіи Леньяни танцовала три варіаціи; въ нихъ она только, такъ сказать, подготовляла публику къ тому фурору, который вызвала во 2-мъ дѣйствіи, въ pas d'action. Здѣсь въ варіаціи она положительно поразила своей техникой. Двойные туры на пуантахъ теперь не рѣдкость, но того, что дѣлала эта балерина—мы еще не видали. Стоя на пуантѣ, Леньяни дѣлала три раза по одному туру и затѣмъ два тура, повторяя это четыре раза. Не смотря на удивительную трудность варіаціи, Леньяни безъ малѣйшихъ признаковъ утомленія повторила ихъ.

Въ послѣднемъ дѣйствіи Леньяни положительно превзошла себя. Бессоне въ «Гарлемскомъ Тюльпанѣ» дѣлала по 14 fouétés, Леньяни сдѣлала ихъ не останавливаясь 32, не сдвинувшись съ мѣста ни на одинъ вершокъ! Публика восторженно аплодировала балеринѣ и заставила повторить и эту варіацію. На повтореніи она все-таки сдѣлала 28 fouétés. Считать ихъ стало потомъ любимымъ занятіемъ публики.

Леньяни имѣла, понятно, громадный успѣхъ; такихъ овацій давно не было въ балетѣ. Какой-то гулъ стоялъ въ воздухѣ отъ аплодисментовъ, когда балерина окончила послѣдній актъ. За кулисами вся балетная труппа также сдѣлала Леньяни овацію, а дирекція сейчасъ же пригласила ее на два будущіе сезона.

Въ слѣдующій дебютъ въ «Катаринѣ» Леньяни познакомила насъ и съ своимъ симпатичнымъ мимическимъ талантомъ. Мимика ея осмысленна, оживленна и понятна.

Съ перваго-же акта она съумѣла заинтересовать публику; въ 2-й картинѣ балерина танцовала съ большимъ огнемъ тарантелу, въ слѣдующей картинѣ классическое pas de modèles. Тутъ Леньяни была полна женственности; вообще танцы ея благородны, «отъ нихъ такъ и вѣетъ чистотою», справедливо писалъ одинъ рецензентъ. Въ grand pas d'action, заимствованномъ изъ «Сіебы», виртуозность балерины выказалась въ полномъ своемъ блескѣ. Въ концѣ на балерина дѣлала такъ называемый grand pirouette relevé на пуантахъ и перемежала его двойными турами, быстрыми какъ молнія. Весь театръ аплодировалъ какъ одинъ человѣкъ.

Для своего бенефиса Леньяни возобновила «Коппелію», гдѣ танцовала съ успѣхомъ, но ничего особенно оригинальнаго не показала.

Осенью дирекція думала ангажировать Еву Сари, французскую танцовщицу съ недурною техникою, танцовавшую лѣтомъ въ Аркадіи вмѣстѣ съ Біанка Джелато, но Сари изъ Парижа прислала отказъ.

Отъѣздъ въ заграничный отпускъ г-жи Кшесинской 2-й вынудилъ все-таки дирекцію театровъ обратиться для начала балетнаго сезона къ ангажементу иностранной балерины. Это случилось въ моментъ, когда первоклассныя балерины имѣютъ уже ангажементы, вслѣдствіе чего дирекціи пришлось пригласить Эдвигу Гантенбергъ, танцовавшую передъ тѣмъ въ лѣтнемъ театрѣ Фантазія въ Москвѣ. Она училась въ Италіи у знаменитой Баретты и танцовала во Франкфуртѣ-на-Майнѣ и въ Дрезденѣ, въ балетѣ «Puppenfee». У насъ она дебютировала въ «Коппеліи». Еще молодая танцовщица, не имѣвшая достаточной опытности, Гантенбергъ танцовала мило, у нея была и элевація и живость, но вообще Гантенбергъ не понравилась, не многимъ превосходя нашихъ солистокъ.

Послѣ перерыва въ спектакляхъ, по случаю смерти императора Александра III, Леньяни появилась въ новомъ — для Петербурга — балетѣ «Лебединое Озеро». Балетъ этотъ съ музыкою Чайковскаго былъ поставленъ 18 лѣтъ передъ тѣмъ въ московскомъ Большомъ театрѣ, но большого успѣха не имѣлъ, у насъ же на его долю пришлась иная участь.

Дѣйствіе «Лебединаго Озера» происходитъ въ сказочныя времена, въ Германіи. Принцъ Зигфридъ, собирающійся жениться, охотится на лебедей. Онъ уже хочетъ стрѣлять, но лебеди превращаются въ юныхъ красавицъ. Одетта, одна изъ оборотней, разсказываетъ Зигфриду, что она и ея подруги—жертвы злого генія; онѣ осуждены принимать образъ лебедей. Колдовство продолжится до тѣхъ поръ, пока кто-нибудь, никого еще не любившій, не полюбитъ ее, Одетту. Зигфридъ очаровывается красотой Одетты и обѣщаетъ ей отвергнуть всѣхъ невѣстъ, которыя явятся на завтрашній балъ. Во 2-мъ дѣйствіи изъ присутствующихъ на балу ни одна дѣвица не по вкусу принца, но вотъ входитъ Ротбардъ (онъ-же злой геній) съ дочерью Одилліей. Думая, что Одиллія и Одетта одно и то же лицо, Зигфридъ избираетъ ее своей невѣстой. Сцена погружается въ мракъ. Одиллія обращается въ сову. Общее смятеніе. Въ послѣднемъ дѣйствіи лебеди ожидаютъ возвращенія Одетты. Она приходитъ и разсказываетъ, что злой геній восторжествовалъ; немного спустя появляется Зигфридъ, умоляя о пощадѣ. Онъ предлагаетъ Одеттѣ погибнуть вмѣстѣ съ нею и они бросаются въ озеро.

Въ «Лебединомъ Озерѣ» Леньяни представилось широкое поле. Grand pas des cygnes, которое шло уже въ предъидущій сезонъ въ спектаклѣ въ память Чайковскаго, и теперь имѣло самый большой успѣхъ. Въ немъ аттитюды балерины были однѣ пластичнѣе, однѣ красивѣе другой. Въ pas d'action 2-го акта,

замѣчательно смѣлыхъ и красивыхъ группахъ, Леньяни пощеголяла опять своей замѣчательно техникой. Особенно эфектны тѣ renversées, которыя балерина дѣлала въ варіаціи этого па, которое въ глазахъ просвѣщенныхъ цѣнителей культа Терпсихоры стоило цѣлаго балета. Массѣ публики, конечно, понравились болѣе характерные танцы, все равно какъ цыганскія пѣсни производятъ на массу всегда большее впечатлѣніе, чѣмъ мелодіи Шумана. Характерныхъ танцевъ въ «Лебединомъ Озерѣ» много. 2-е дѣйствіе начинается характерными танцами. Венеціанскій и венгерскій танецъ поставлены Ивановымъ, а испанскій и мазурка—Петипа. Въ этихъ па масса вкуса и новизны и они были прекрасно выполнены нашими испанками изъ Коломны и венгерками отъ Пяти угловъ. Въ венеціанскомъ танцѣ и чардашѣ были красивы костюмы; первое па несомнѣнно выиграло-бы еще болѣе, если-бы въ головѣ его танцовала какая-нибудь солистка. Но лучшія изъ солистокъ были произведены дирекціею въ балерины и ждали по мѣсяцамъ случая потанцовать. У насъ и къ кордебалету примѣнилась та же система добродушной распущенности: одинъ танцуютъ въ одномъ актѣ, другія—въ слѣдующемъ и т. д. Это все равно, что если бы хористы въ оперѣ стали пѣть по-очередно. Въ Италіи кордебалетъ въ іюлѣ мѣсяцѣ, при 40° Цельзія, танцуетъ семь или девять картинъ подъ рядъ безъ антрактовъ, да еще каждыя пять минутъ перемѣняетъ костюмы. Это небольшое требованіе танцовать во всѣхъ актахъ, потому что если бы можно было получать по тысячѣ рублей въ годъ, чтобы разъ въ недѣлю протанцовать польку, то весь бы свѣтъ пошелъ служить въ кордебалетъ.

Вся постановка «Лебединаго Озера» была роскошная. Красивы декораціи второго дѣйствія—г. Левота, послѣдняя декорація, лебединое озеро, г. Бочарова. Красивъ также апооеозъ. Музыка балета весьма мелодическая, въ ней слишкомъ только преобладаютъ вальсы.

Осенью, для выхода Леньяни, возобновили «Талисманъ». Курьезно, что по поводу этого мало удачнаго произведенія возгорѣлась цѣлая полемика между покойнымъ Тарновскимъ и балетмейстеромъ г. Петипа, оспаривавшими другъ у друга созданіе программы балета. Балетъ сравнительно съ первымъ представленіемъ значительно сократили и сдѣлали нѣкоторое измѣненіе въ танцахъ. Леньяни имѣла успѣхъ въ pas de deux съ г. Гердтомъ—L'etoile perdue. Чудесное pas Rose de Bengale, во 2-мъ дѣйствіи, solo и grand pas d'action въ послѣднемъ—были также отмѣчены по достоинству,

Менѣе успѣха имѣла Леньяни въ возобновленномъ для нея въ бенефисъ «Конькѣ-Горбунькѣ», одномъ изъ любимѣйшихъ

балетовъ нашей публики. Роль Царь-дѣвицы въ ея исполненіи прошла довольно блѣдно и незамѣтно; впрочемъ варіація во 2-й картинѣ 2-го акта, адажіо въ слѣдующей на тему «Соловей» и grand pas (изъ балета «Севильская Жемчужина», со вновь поставленною въ немъ варіаціей, вывезенной изъ Италіи) вызвали цѣлую бурю аплодисментовъ. Но попытка Леньяни уловить внѣшніе признаки характерности «русской пляски», какъ-то: подергиваніе плечами и пр., не совсѣмъ удалась даровитой артисткѣ.

Подводное царство въ постановочномъ отношеніи было измѣнено къ худшему. Пресловутаго кита замѣнилъ осетръ, барахтавшійся на двухъ проволочныхъ канатахъ, плохо замаскированныхъ.

Пока Леньяни упражнялась въ русской пляскѣ, въ Маломъ театрѣ явилась Бріанца, но уже поблекшая и сильно пополнѣвшая.

Бенефисъ г. Петипа, 8-го декабря, данный ему за 50-лѣтнюю службу, былъ выдающимся торжествомъ хореграфическаго искусства. Если въ извѣстной баснѣ о стрекозѣ «плясаніе» равносильно ничегонедѣланію, то пятидесятилѣтняя пляска г. Петипа представляетъ примѣръ поразительнаго трудолюбія, при этомъ трудолюбія, связаннаго съ крупнымъ талантомъ, что доказываетъ, вопреки мнѣнію многихъ русскихъ артистовъ, что лѣность не есть непремѣнно признакъ истиннаго дарованія.

Хореграфія, такъ сказать, въ крови у г. Петипа. Артисты этого имени были извѣстны въ Парижской Оперѣ уже въ началѣ XVIII столѣтія; братъ его былъ извѣстнымъ въ Парижѣ балетмейстеромъ, отецъ служилъ балетмейстеромъ въ Брюсселѣ. У насъ г. Петипа не только сочинилъ полсотни балетовъ, по большей части довольно крупныхъ, и множество танцевъ для оперъ, но и поставилъ ихъ, т.-е. показалъ и разучилъ съ массою лицъ—отъ прима-балерины до послѣднихъ статистовъ. Онъ преподавалъ также въ училищѣ мимику и воспиталъ въ художественномъ отношеніи свое семейство. Жена его, какъ извѣстно, была первоклассною балериною, имѣвшею успѣхъ и за границею, а старшая дочь до сихъ поръ одна изъ лучшихъ танцовщицъ. Строго говоря, подъ его руководствомъ воспиталось почти три поколѣнія нашихъ хореграфическихъ артистовъ, а сколько труда нужно, чтобы создавать изъ этого матеріала, у котораго отъ природы «ни грасъ, ни элевасъ», какъ говоритъ г. Петипа, всею силою своего таланта не могшій за 50 лѣтъ превозмочь только одного — русскаго языка. Балетному танцору, впрочемъ, мимика должна замѣнять рѣчь, и слова излишни.

Столь продолжительная и почтенная дѣятельность заслуживала, конечно, поощренія, и намъ было пріятно видѣть, что

почтеннаго юбиляра принимали очень тепло. О зрительномъ залѣ и говорить нечего, онъ имѣлъ видъ весьма блестящій. «Знатныя обоего пола персоны», хорошенькія женщины, отставныя балетныя артистки, которыя, какъ извѣстно, никогда не старѣютъ, завзятые «балетоманы», число которыхъ приблизительно всегда равняется числу членовъ французской академіи и не увеличивается потому, вѣроятно, что не хватило-бы красивыхъ танцовщицъ, чтобы влюбляться, и вообще «весь Петербургъ» первыхъ представленій былъ на-лицо. Билеты были распроданы задолго до спектакля и, выражаясь биржевымъ языкомъ, за нихъ давали «хорошія деньги»: за кресла, напримѣръ, рублей по триста.

Юбиляру, по его собственному показанію, было 75 лѣтъ, поэтому надобно только удивляться живости фантазіи и художественному вкусу, выказанному имъ въ постановкѣ новаго балета, который вовсе не указывалъ на ослабленіе творческой силы.

Сюжетъ этого балета заимствованъ изъ извѣстной сказки Перро «Синяя Борода», дѣйствіе пріурочено къ XVII столѣтію, что дало дирекціи возможность отличиться великолѣпными костюмами временъ Людовика XIII. По этой части нашъ балетъ все болѣе и болѣе обращался въ выставку портняжнаго искусства и дорогихъ матерій.

Въ первомъ дѣйствіи красивая декорація изображаетъ садъ съ замкомъ вдали. Изора любитъ пажа Артура, но братья выдаютъ ее за рыцаря Синюю Бороду. Какіе это рыцари могли быть въ XVII столѣтіи—осталось секретомъ либретто, написаннаго ужаснымъ языкомъ. «Ванька! это твоя литература» —навѣрное сказалъ бы о немъ баронъ Брамбеусъ. Извѣстно, впрочемъ, что балетныя программы никѣмъ, кромѣ балетмейстеровъ, не читаются, а потому не будемъ строги. По танцамъ первое дѣйствіе едва ли не лучшее. Публикѣ особенно понравилось большое балабиле «Paysannerie normande», съ дѣтьми, одѣтыми барабанщиками. Въ заключительномъ большомъ pas d'action (т. е. въ мимическомъ танцѣ), Леньяни, какъ всегда, выдавалась силою и точностью своихъ движеній при какой-то мягкости и непринужденности исполненія. Наибольшій эффектъ имѣла небольшая варіація въ кодѣ, состоящая изъ небольшихъ батманчиковъ, легко и блестяще исполненная.

Второе дѣйствіе начинается въ спальнѣ Изоры въ замкѣ Синей Бороды послѣ свадьбы. Затѣмъ происходитъ большая сцена кокетства передъ зеркаломъ, очень искусно поставленная. Дѣло въ томъ, что никакого зеркала нѣтъ, а сзади натянутой прозрачной кисеи артисты, одѣтые совершенно одинаково, повторяютъ буквально всѣ движенія, происходящія въ спальнѣ.

Г-жа Куличевская искусно дублировала здѣсь Леньяни. Эта сцена очень понравилась публикѣ. Приходитъ Синяя Борода и знаками изъясняетъ, что желалъ бы нѣкоторымъ образомъ вступить въ супружескія права. Изора въ отчаяніи, но вбѣгаетъ Артуръ и докладываетъ, что явился весьма незваный гость — рыцарь съ вызовомъ на дуэль отъ своего государя. Синяя Борода собирается въ походъ и отдаетъ ключи Изорѣ, предупреждая ее не трогать желѣзный ключъ. Когда Изора остается одна, является «Любопытство» не въ видѣ газетнаго репортера (ибо дѣйствіе происходитъ не въ XIX столѣтіи), а въ видѣ молодой женщины, костюмъ которой украшенъ глазами и ушами. Любопытство подстрекаетъ Изору осмотрѣть подвалы. Въ первомъ она видитъ оживленную серебряную посуду, во второмъ кружева и ткани Востока, въ третьемъ драгоцѣнные камни. Все это происходитъ при помощи двпжущейся декораціи, причемъ двигаются не только холсты, но и живыя группы. Картины поставлены красиво, костюмы, особенно восточные, японскіе и индѣйскіе, въ отдѣлѣ кружевъ и тканей поражаютъ роскошью, танцы очень разнообразны, но въ общемъ это отдѣленіе, благодаря времени, потребному на передвиженіе и установку сложныхъ группъ, кажется растянутымъ и потому скучнымъ. Въ заключеніе Изора открываетъ таинственную дверь, видитъ тѣла женъ Синей Бороды и падаетъ безъ чувствъ.

Въ послѣднемъ дѣйствіи двѣ картины. Въ первой, исключительно мимической, декорація изображаетъ террасу замка. Изора и Анна стараются смыть кровь съ желѣзнаго ключа и посылаютъ Артура за братьями. Сестра Анна взбирается на башню. Синяя Борода возвращается съ побѣдой и видитъ на ключѣ кровь. Изора сознается въ ослушаніи, но мужъ неумолимъ и заноситъ шпагу надъ головой; въ это время прибывшіе братья спасаютъ Изору. Братъ Эбремаръ убиваетъ Синюю Бороду на поединкѣ, причемъ тѣло его выбрасываютъ за стѣнку башни въ пропасть. — «Скоро и дешево, и расходовъ на похороны не требуется»,—замѣтилъ по этому поводу одинъ зритель изъ купеческаго сословія.

Послѣдняя картина балета — свадьба Артура съ Изорой передъ какимъ-то храмомъ любви. Идетъ длинный рядъ танцевъ. Есть танцы «Прошедшаго времени», «Настоящаго времени», «Будущаго времени», нѣтъ только танцевъ «Новаго Времени», которые «мы были бы любопытны посмотрѣть» — выражаясь языкомъ «Новостей». Съ танцами этой картины на генеральной репетиціи произошелъ инцидентъ: кто-то нашелъ, что г-жа Петина танцовала польку fin de siècle слишкомъ ужъ fin de siècle, хотя до конца вѣка оставалось еще четыре года.

Артистка обидѣлась и подала въ отставку; имя ея было снято съ афиши, но такъ какъ легче отставить нашъ балетъ отъ Марьи Маріусовны, нежели прелестную Марію Маріусовну отъ балета, котораго она составляетъ одно изъ лучшихъ украшеній, то прискорбный инцидентъ уладился безъ дипломатическаго вмѣшательства европейскихъ державъ. Опасаясь преступить предѣлы, г-жа Иванова, замѣнившая г-жу Петипа, и г. Лукьяновъ танцовали злополучную польку fin de siècle на маперъ похоронаго марша, отчего этотъ танецъ, одинъ изъ лучшихъ въ новомъ балетѣ, много потерялъ.

Хотя, казалось, Леньяни, сдѣлавшая съ начала спектакля на носкахъ верстъ пятнадцать, должна была устать, но ничуть не бывало: въ концѣ послѣдней картины она исполнила съ г. Кякштомъ огромное pas de deux, въ которомъ удивляла всѣхъ тройными турами и другими головоломными трудностями, и все это шутя, безъ малѣйшей усталости, точно только что одѣлась, чтобы танцовать.

Музыка балета жидковата и въ мѣстахъ, позаимствованныхъ изъ Шопена и Чайковскаго, скорѣе всего напоминала звуки табакерки съ музыкою. Балетная музыка требуетъ не только мелодичности и отчетливаго ритма, но и соображенія со средствами артистовъ и другими условіями хореографическаго искусства. Танцовщицы не лошади и не могутъ скакать безъ мѣры, между тѣмъ неопытные композиторы считаютъ всѣ сочиненные ими звуки совершенствомъ и неохотно дѣлаютъ купюры и перемѣны. У насъ въ послѣднее время принято за правило балетную музыку поручать писать молодымъ композиторамъ въ видѣ упражненія въ генералъ-басѣ. Это съ одной стороны похвально, открывая никому невѣдомыя дарованія, но для зрителей, имѣющихъ уши нормальныхъ размѣровъ, не совсѣмъ пріятно. Но утѣшимся: авторъ музыки новаго балета, если вѣрить интервью одной газеты, заклялся впредь балетовъ не писать.

Между первою и второю картиною послѣдняго дѣйствія происходило обычное чествованіе г. Петипа. Какъ подобало, по русскому климату, юбиляръ предсталъ передъ публикою не въ костюмѣ жреца Терпсихоры, а въ вицъ-мундирѣ съ Анною на шеѣ! Послѣдняя депутація была отъ театральныхъ плотниковъ. Эти «гномы», работающіе надъ декораціями подъ крышею на колосникахъ и внутри театра подъ сценою, иногда по колѣна въ водѣ, самые полезные сотрудники балетмейстера. Онъ одинъ былъ въ состояніи оцѣнить ихъ подчасъ самоотверженный трудъ.

Балету не повезло въ сезонъ 1897 — 98 гг. Сборы были недурны, но въ то время какъ вмѣсто одного новаго балета предполагалось поставить два, «Микадо» и «Раймонда», лич-

ный составъ балета пострадалъ выходомъ въ отставку нѣсколькихъ талантливыхъ солистокъ, а затѣмъ сильно захворала Леньяни. Къ концу сезона должны были оставить балетъ за выслугою лѣтъ и другія хорошія солистки, а на смѣну имъ, по крайней мѣрѣ, петербургское театральное училище никого не дало. Вообще послѣ реформы училище это выпустило не много талантовъ, и даже внѣшность танцовщицъ, вѣроятно, принимаемыхъ въ школу по любезности и протекціи, измѣнилась къ худшему. Теперь фигурируютъ на первомъ планѣ такія «зефиры и амуры», которыхъ въ прежніе годы не рѣшились бы поставить и «у воды». А давно ли мы гордились отличнымъ составомъ своей труппы, которая принадлежала къ числу достопримѣчательностей Петербурга и показывалась «знатнымъ иностранцамъ». Къ счастью, на сценѣ балета, да и вообще на сценѣ Маріинскаго театра было такъ темно во время представленій, что хорошенько ничего нельзя было разобрать. Освѣщеніе продолжало хромать. За границею, при помощи электричества, сцена всегда облита свѣтомъ, что усиливаетъ эфектъ, а у насъ артисты бродили по сценѣ въ потемкахъ, точно просители въ блаженной памяти управѣ благочинія или въ нѣмецкомъ пивномъ погребѣ.

Болѣзнь Леньяни особенно досадна была для балета, такъ какъ для послѣдняго балерина безусловно необходима, безъ нея нѣтъ балета. У насъ же оставалась одна г-жа Кшесинская, которая и танцовала въ каждомъ балетѣ, и разучивала «Микадо», гдѣ ей принадлежала главная роль. Конечно, можно было выписать изъ Москвы г-жу Рославлеву, которая все лучше и лучше танцовала, но зачѣмъ было лишать московскій балетъ его главной силы. Если бы болѣзнь Леньяни протянулась, то пришлось бы выписать какую-нибудь итальянку. Новая балерина оживила бы интересъ публики къ балету, каждая хорошая танцовщица вносила что-нибудь свое.

Марія Джури предлагала дирекціи свои услуги. Но эту танцовщицу Петербургъ уже видѣлъ. Поэтому желательно было что-нибудь новое и на короткое время. У насъ же, наоборотъ, любятъ приглашать иностранокъ на очень продолжительное время, такъ чтобы онѣ успѣли обзавестись семьями и затѣмъ повыдали своихъ дочерей замужъ, а сыновей опредѣлили въ чиновники одного изъ четырнадцати классовъ, вмѣсто наиболѣе подходящаго для нихъ пятнадцатаго—танцъ-класса.

Леньяни долго и сильно хворала и только въ декабрѣ выступила въ «Золушкѣ», гдѣ безъ особыхъ усилій въ своей фуроріной варіаціи послѣдняго дѣйствія сдѣлала тридцать «фуэте» и двадцать пять разъ повторила ихъ на бисъ. Но съ годами балерина, никогда не имѣвшая элеваціи, сдѣлалась, къ сожа-

лѣнію, замѣтно тяжелѣе. Она танцовала исключительно на носкѣ, и это придавало ея исполненію, при всемъ его блескѣ, монотонность. Желая сдѣлать ей комплиментъ, одинъ изъ рецензентовъ высказалъ грустную истину: «Это не техника, это что-то близкое къ машинѣ, потому что только машина способна работать такъ отчетливо, безошибочно и неустанно». Работа машины, однако, не можетъ быть изящна, между тѣмъ дирекція, не сообразивши, что балерина можетъ и постарѣть, и потолстѣть, и просто разонравиться публикѣ, которой семь лѣтъ подъ-рядъ будутъ подносить одно и то же, хотя и вкусное блюдо, пригласила Леньяни до 1900 года. Хорошо, что балерина не замужемъ, а то публика рисковала бы видѣть ее у насъ когда-либо танцующею рядомъ съ своею дочерью.

Балетный сезонъ 1897—8 гг. оживился, впрочемъ, постановкой новаго балета «Раймонда» г. Петипа, съ музыкой г. Глазунова. Программа «Раймонды» сочинена опять г-жею Пашковой. Вотъ она въ нѣсколькихъ словахъ.

Въ замкѣ графа де-Дорисъ идутъ приготовленія къ празднованію именинъ Раймонды; къ этому времени ожидается прибытіе жениха Раймонды, Жана де-Бріена, возвращающагося изъ крестоваго похода вмѣстѣ съ королемъ венгерскимъ Андреемъ II. Въ числѣ гостей Раймонды появляется сарацинскій рыцарь Абдеррахманъ, который, очарованный красотою Раймонды, замышляетъ похитить ее. Эта первая картина балета заключается появленіемъ Бѣлой Дамы. Во 2-й картинѣ предъ зрителями проходятъ тѣ видѣнія, которыя вызваны Бѣлой Дамой, съ цѣлью показать Раймондѣ предстоящую ей опасность. Второй актъ переноситъ насъ въ средневѣковой Cour d'Amour. Здѣсь опять мы видимъ сарацина Абдеррахмана, который явился безъ приглашенія. Развлекая Раймонду плясками своихъ невольниковъ, Абдеррахманъ дѣлаетъ попытку похищенія, но появляется Жанъ де-Бріенъ и освобождаетъ свою возлюбленную, причемъ смертельно ранитъ Абдеррахмана. Третій актъ представляетъ свадебный пиръ, на которомъ присутствуетъ король. Въ честь высокаго гостя дается большой венгерскій дивертисментъ. Въ апоѳеозѣ представленъ турниръ.

«Раймонда» по роскоши постановки превосходила балеты послѣднихъ семи лѣтъ. Вкусъ художника, глубокое знакомство съ данной эпохой и выдержанность стиля находятся на одинаковой высотѣ. Изъ декорацій лучшія принадлежатъ г. Ламбину, а именно 2-я картина 1-го акта и 3-го дѣйствія. Монтировочная и машинная часто дѣйствовали исправно.

Творчество г. Петипа сказалось въ «Раймондѣ» въ полномъ блескѣ; его еще стѣсняло то, что по желанію г. Всеволожскаго это былъ третій балетъ подъ-рядъ изъ французской жизни

(«Спящая Красавица», «Синяя Борода»). Можно было обратиться и къ другимъ народностямъ и прежде всего къ русской. Съ 1865 г., т.-е. съ «Конька-Горбунка», она не фигурировала въ балетѣ. Можно только руками развести передъ свѣжестью воображенія нашего балетмейстера, которому, шутка сказать, шелъ уже восьмой десятокъ лѣтъ! Примѣры такого неисчерпаемаго творчества очень рѣдки въ исторіи искусства.

Въ «Раймондѣ» преобладаютъ характерные танцы. Изъ нихъ лучшіе «Panaderos», мазурка и сарацинская пляска во 2-мъ дѣйствіи. Кода этого дѣйствія нѣчто удивительное по красотѣ, движенію и жизни. Всѣ танцы, поставленные съ большимъ знаніемъ дѣла и исполненные названными артистами съ увлеченіемъ, имѣли успѣхъ.

Леньяни въ «Раймондѣ» танцовала исключительно классическія па. Они красивы какъ по композиціи, такъ и по изящному исполненію. Изъ нихъ особенно удались пиччикато въ 1-мъ актѣ и варіаціи въ венгерскомъ па. Весьма эфектны также группы въ адажіо. Своимъ огромнымъ успѣхомъ «Раймонда» обязана въ весьма значительной степени музыкальной партитурѣ г. Глазунова. Музыка, вопреки предсказаніямъ, что она будетъ «глазу нова—уху дика», оказалась мелодичною и красивой; она блещетъ богатствомъ оркестровки и необыкновенной сочностью. Музыка эта также очень танцовальна, что послѣ тѣхъ партитуръ, подъ которыя заставляли танцовать въ послѣднее время нашу балетную труппу, конечно, должно высоко цѣниться. Удивительно, что ее написалъ «кучкистъ».

* * *

Таковы-то результаты новаго тринадцатилѣтняго царства итальянокъ въ нашемъ балетѣ, внѣдриться куда имъ отчасти содѣйствовалъ авторъ этой книги, патріотъ, но въ дѣлѣ искусства держащійся принципа Теренція: nihil humanum и т. д.

Вреда итальянки не принесли. Ни одного русскаго таланта онѣ не затерли: Никитина, Виноградова, Кшесинская 2-я, Преображенская выдвинулись и при ихъ соперничествѣ на первый планъ. Польза же отъ иностранныхъ артистокъ была двоякая: наша труппа узнала много новаго и хорошаго, а публика получила высокое эстетическое наслажденіе и разнообразіе спектаклей. Тогда какъ въ началѣ 80-хъ годовъ (смотри слѣдующую главу) серьезно шелъ вопросъ объ упраздненіи балета, теперь балетные спектакли интересуютъ публику и даютъ хорошіе сборы. Надпись: «Всѣ мѣста проданы»—этотъ вѣнецъ искусства антрепризы, очень часто фигурируетъ на кассѣ въ балетные спектакли даже въ будни.

ГЛАВА XI.

Еще о балетѣ, феерiи и балетной музыкѣ.

Объ упраздненiи балета.

> Онъ съ удовольствiемъ посѣщалъ балетъ на часъ, на два, какъ многiе государственные люди.
> — Въ балетѣ, говорилъ онъ, мужской умъ никогда не оскорбляется женской глупостью. Когда женщина красива, когда она старается понравиться публикѣ и, слѣдовательно, вамъ, и когда она при этомъ молчитъ — что можетъ быть лучшаго?
>
> А. Суворинъ.

«Новости» подняли праздный вопросъ о необходимости упразднить балетъ въ Петербургѣ, хотя, казалось бы, самая идея уничтожать какой-либо театръ, при маломъ числѣ у насъ порядочныхъ зрѣлищъ, при заботливости правительства о развитiи въ публикѣ изящнаго вкуса и эстетическаго образованiя, есть нелѣпость, а тѣмъ болѣе когда шла рѣчь о сценѣ, которую создавали съ извѣстнымъ вниманiемъ болѣе полутораста лѣтъ подъ рядъ *) и, по отзыву всѣхъ понимающихъ иностранцевъ, достигли значительныхъ результатовъ. Но бѣдный балетъ, видите ли, не угодилъ почему-то курьезной эстетикѣ «Новостей».

По этой эстетикѣ значенiе балета отрицалось по самымъ курьезнымъ причинамъ. Во-первыхъ, говорили «Новости», «че-

*) Балетъ любили у насъ уже въ прошломъ столѣтiи, даже предпочитали другимъ искусствамъ. Въ сатирическомъ журналѣ «Вечера» напечатано слѣдующее характерное письмо одной дамы: «Господа издатели! Мнѣ случилось быть въ театрѣ, когда русскаго «Боверлея» представляли; истинно съ крайнею прискорбностью слышала: во-первыхъ, что не умолкали говорить, многiя дамы для прохлажденiя медку изъ караульни посылали просить, другiя кушали, наконецъ, въ театрѣ хохотали. Молчанiе и тихость не прежде возстановились, когда въ самомъ дѣлѣ только глазами, а не слухомъ вниманiе имѣть должно, то есть въ балетѣ».

ловѣкъ отличается отъ прочихъ живыхъ существъ языкомъ, способностью выражать съ помощью рѣчи движенія души своей. А въ балетѣ—собрали глухонѣмыхъ».

Но, позвольте, почему только голосомъ выражаютъ движенія души человѣческой? Развѣ симфонія Бетховена, соборъ св. Петра, группа Карпо, Преображеніе Рафаэля издаютъ человѣческіе звуки, а между тѣмъ развѣ они не выражаютъ движенія души человѣческой? Развѣ мимика, столь важная въ хореграфическихъ представленіяхъ, не менѣе выразительна, чѣмъ слово? Поднятый кулакъ не производитъ ли на жидовъ, напримѣръ, гораздо болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ какія угодно движенія души, выраженныя съ помощью рѣчи?

«Сюжетъ балета», писали «Новости», «обыкновенно запутанъ и безсодержателенъ, неестественъ, баналенъ. Театральное искусство стремится въ настоящее время къ здоровому реализму. Но какая реформа возможна, въ самомъ дѣлѣ, въ балетной драматургіи? Представьте себѣ балетъ, напримѣръ, «Горе отъ ума»... Что изъ «Горе отъ ума» нельзя сдѣлать балета, не значитъ еще, что балетныя сценаріи непремѣнно глупы. Изъ «Гамлета» или «Потеряннаго Рая» нельзя сдѣлать комической оперы или оперетки, рисунки Гогарта обратить въ статуи,—это не значитъ, что Шекспиръ, Мильтонъ, Гогартъ были дураками, а значитъ, что каждое искусство имѣетъ свои границы и свои условія. Въ балетныхъ сочиненіяхъ есть также своя традиція, очень много рутиннаго и ремесленнаго, но въ видѣ исключенія являются и геніальныя вещи; таково было мнѣніе о балетахъ Новера въ прошломъ столѣтіи, балеты Вигано Стендаль ставилъ выше созданій Байрона, Россини и Рафаэля; въ балетахъ Дидло Пушкинъ находилъ болѣе поэзіи, чѣмъ въ современной французской литературѣ. Въ послѣднее время «Эксцельсіоръ» Манцоти обошелъ всѣ сцены міра и даже въ жалкихъ сокращеніяхъ имѣлъ повсюду огромный и продолжительный успѣхъ.

Спеціально противъ балета въ Россіи зоплъ «Новостей» приводилъ три аргумента: балетъ не окупаетъ себя сборами, балетные танцы—утомительное занятіе и, наконецъ, «танцовальное искусство не въ русскомъ національномъ духѣ и не въ свойствахъ русскаго характера».

Но правительство и не должно смотрѣть на казенный театръ исключительно съ точки зрѣнія барышей; мало-ли какія художественныя предпріятія: музеи, галереи, консерваторіи не даютъ барышей; нельзя же на искусство глядѣть съ точки зрѣнія какого-либо содержателя гласной кассы ссудъ: неприбыльно, такъ сейчасъ и херить. Наконецъ, значеніе балета вовсе не въ тѣхъ еще спеціально балетныхъ спектакляхъ, что даютъ по воскре-

сенькмъ; танцы необходимы въ оперѣ,—современное лирическое искусство отводитъ ему почетное мѣсто; бываютъ танцы и въ драмѣ; затѣмъ балетъ воспитываетъ тѣхъ учителей танцевъ, которые, передавая свои познанія другимъ, все порядочное русское общество учатъ ходить, кланяться, танцовать, а благородныя манеры имѣютъ въ жизни значеніе не меньшее, чѣмъ всякія другія блага.

Танцы утомительны только для неумѣющихъ танцовать семинаристовъ, а анекдотъ, приведенный «Новостями», будто старикъ Гольцъ говорилъ танцовщицамъ: «Манечка, съѣшь пеперментку—легче будетъ», ровно ничего не доказываетъ. При извѣстной привычкѣ танцы легче всякихъ другихъ гимнастическихъ упражненій; извѣстно, что всѣ танцовщики и танцовщицы любятъ свое искусство, пользуются долголѣтіемъ и отличнымъ здоровьемъ. Если бы авторъ статьи видѣлъ, какъ балерины, послѣ трехъ часовъ головоломныхъ танцевъ сохраняютъ свѣжесть и не показываютъ малѣйшихъ признаковъ усталости, то никогда не написалъ бы, что танцы—«тяжелый трудъ».

Не менѣе пустословія и въ утвержденіи, будто танцы къ Россіи не идутъ, ибо русскому народу въ его исторіи было «не до пляски». Пляска—такое естественное физіологическое проявленіе человѣческой натуры, что родилась вмѣстѣ съ человѣкомъ; поэтому нѣтъ народа, которому они были бы «несвойственны». Если даже ограничивать Россію великорусскимъ племенемъ, то безчисленныя поученія и обличенія духовныхъ лицъ противъ «бѣсовскихъ плясокъ» показываютъ, что въ самые отдаленные вѣка русскій народъ танцовалъ съ увлеченіемъ; затѣмъ въ русскую имперію вошли поляки и малороссы, которые, послѣ испанцевъ, имѣютъ самыя красивыя и выразительныя народныя пляски. Всѣ, впрочемъ, народности, населяющія Россію, не исключая финскихъ, кавказскихъ, тюркскихъ, отличаются богатствомъ и разнообразіемъ своихъ плясокъ. Танцуютъ даже жидки подъ звуки скрипки, да какъ еще усердно. Такъ можно ли утверждать, что для балета у насъ нѣтъ матеріала?

Наоборотъ, матеріала у насъ очень много, охотниковъ посвящать себя танцамъ, какъ сознавались «Новости», также очень много; недостаетъ, значитъ «духа жива», чтобы дать этому дѣлу живое, національное направленіе. Но давно ли и другія наши искусства вышли изъ пеленокъ? Во всякомъ случаѣ уничтоженіемъ того, что уже заботами правительства сдѣлано и существуетъ, именно уничтоженіемъ казенной школы, служащей зерномъ здравыхъ, изящныхъ понятій о танцахъ, какъ искусствѣ, ничему нельзя помочь. Частная антреприза тутъ не причемъ; она сведетъ только балетъ на степень «публичнаго» учрежденія или заведенія.

* * *

На балетъ какъ-то напалъ человѣкъ съ большимъ вкусомъ г. Суворинъ, подписавшись Тимономъ Аѳиняниномъ. Онъ приравнивалъ его къ бою быковъ и смѣялся надъ балетоманами. Мы отвѣчали ему немедленно слѣдующимъ письмомъ, напечатаннымъ въ «Новомъ Времени»:

«Г. Тимонъ Аѳинянинъ—плохой, повидимому, аѳинянинъ, ибо такъ низко ставитъ пластическое искусство, видя въ любви къ послѣднему признаки паденія общества и обращенія Петербурга въ Византію, гдѣ партіи въ циркѣ были въ то же время и партіями въ государствѣ. Но не въ защиту того или другого вида искусства поведу я рѣчь—хотя откровенно готовъ преклониться и передъ боемъ быковъ, а быкобойцевъ рѣшительно предпочитаю актерамъ безъ школы, поэтамъ безъ искренности, профессорамъ безъ науки и женщинамъ съ наукою.

«Я остановлюсь лишь на обвиненіи балетомановъ въ ихъ усердіи и на защитѣ равнодушія дирекціи. Усердіе балетмановъ можетъ быть иногда смѣшно, какъ всякое увлеченіе, но оно не глупо (не умно—вѣжливо выражается Аѳинянинъ). Еслибы всѣ наши театры имѣли кружокъ людей, которые такъ близко принимали бы къ сердцу его дѣла, какъ всегда былъ у насъ кружокъ любителей балета, то, повѣрьте, ничего, кромѣ хорошаго быть отъ того для искусства не могло бы. Польза отъ «театраловъ» для театра огромная и лучшіе западно-европейскіе критики оплакиваютъ исчезновеніе даже въ Парижѣ этого типа и обращеніе театральной публики въ толпу или стадо, которое вѣритъ каждому слову рецензентовъ. Какъ поднялся бы у насъ русскій драматическій театръ, еслибы нашелъ хотя десятокъ лицъ, который, по завѣту Бѣлинскаго, не только ходилъ бы въ театръ, но жилъ для театра и умиралъ въ театрѣ. Эти люди умѣли бы находить таланты, указывать на нихъ, поддерживать первые самые трудные шаги; они хранили бы традиціи прежняго времени и къ ихъ совѣту могли бы обращаться и артисты, и дирекція.

«И въ драмѣ у насъ бывали подобные любители въ Петербургѣ и въ Москвѣ, но всегда отдѣльно и разрозненно. Въ балетѣ же ихъ всегда былъ порядочный кружокъ не потому, чтобы балетъ поощрялъ какіе-то животные инстинкты, а потому, что балетъ былъ развлеченіемъ такого слоя нашего общества, которому наиболѣе доступны вопросы искусства. Бо́льшая безнравственность хореграфическаго искусства не доказана, хотя я не спорю, что театръ—эта «школа правовъ», несомнѣнно для артистокъ школа безнравственности. Недавно еще одна парижская газета, опытная въ театральныхъ дѣлахъ, доказывала, что актри-

самъ никогда не слѣдуетъ выходить замужъ и почти обязательно имѣть любовника...

«Г. Тимонъ Аонияинъ ужасается при мысли, что директоръ театровъ долженъ пересмотрѣть 14 балеринъ и, быть можетъ, ихъ всѣхъ пригласить по очереди. Что же тутъ такого необычайнаго и затруднительнаго? Разъ есть казенная балетная сцена, она должна пополняться новыми талантами. Нельзя же смотрѣть на танцы, какъ на государственную службу, и производить за выслугу лѣтъ въ высшіе чины. Затѣмъ, если частные театры, съ ихъ малыми средствами, не затрудняются разыскивать въ Европѣ новые для Петербурга таланты, то для дирекція, съ ея большими артистическими связями, это гораздо легче.

«Между тѣмъ оказывается, что о существованіи первоклассныхъ талантовъ дирекція узнавала только по Аркадіямъ и Ливадіямъ. Кто же виноватъ, что она не опережала г. Лентовскаго и тѣмъ не избавляла себя отъ необходимости «унижаться», по ея мнѣнію, приглашая артистовъ съ частныхъ театровъ, хотя униженія тутъ никакого нѣтъ, ибо не могутъ же артисты родиться въ чинѣ тайнаго совѣтника. По-неволѣ проходятъ они иногда третьестепенныя сцены, а Нильсонъ, напримѣръ, та и на улицахъ пѣла съ трехъ-угольникомъ, что не помѣшало ей потомъ водить дружбу съ коронованными особами.

«Въ заключеніе я долженъ сказать, что пора оставить ровно ни на чемъ не основанное утвержденіе, будто одна отрасль искусства заѣдаетъ другую, что не имѣй дирекція итальянской оперы, то процвѣла бы русская, уничтожь она балетъ или французскій театръ, сейчасъ Александринка обратится въ «Comédie Française». Конечно, на тѣ или другія зрѣлища бываетъ мода, на эта мода по большей части обусловливается появленіемъ въ той или другой отрасли искусства выдающагося таланта. Россини популяризировалъ во всей Европѣ итальянскую оперу, Тальони — балетъ, Оффенбахъ — оперетку. Если бы въ свое время каждому изъ этихъ талантовъ были положены преграды — а это отчасти дѣлалось — то другія отрасли театральнаго искусства ничего бы не выиграли, а публика лишилась бы своихъ лучшихъ наслажденій. Въ Англіи правительство относилось одинаково безучастно ко всѣмъ родамъ театра, предоставляя его полной свободѣ, и чтожъ — въ Англіи нѣтъ ни театра, ни актеровъ. Каждое десятилѣтіе отмѣчаетъ шагъ назадъ и всѣ выдающіеся артисты тамъ иностранцы.

«Вѣрнѣе предположить, по неоднократно бывшимъ историческимъ примѣрамъ, что разные виды искусства не только не враждебны другъ другу, а, наоборотъ, содѣйствуютъ другъ другу. Недаромъ греки музъ сдѣлали «сестрами». Кромѣ того, искус-

ства не имѣютъ каменныхъ границъ и перегородокъ. Нельзя и драму, и ея постановку оцѣнить съ толкомъ, не имѣя вкуса, развитаго въ пластикѣ, въ живописи, даже въ музыкѣ, съ которою декламація такъ близка».

Балетныя реформы.

Въ предыдущихъ двухъ главахъ мы изложили тѣ непріятности, которыя пришлось вытерпѣть изъ-за отсутствія балеринъ и нежеланія пригласить иностранокъ (послѣднею была Граціева въ 1873 г.). Наше балетное управленіе своимъ non possumus хотѣло, кажется, заткнуть за поясъ римскаго папу. Оно причиняло балетоманамъ въ началѣ 80-хъ годовъ и другія огорченія и испортило ихъ настроеніе, обыкновенно благодушное. Въ балетъ рѣдко кто ходитъ свирѣпымъ, и если справедливо, что искусство «смягчаетъ лютые нравы», то это прежде всего искусство хореграфическое.

Открытіе балетныхъ спектаклей въ началѣ 80-хъ годовъ сопровождалось въ нѣкоторомъ родѣ плачемъ и скрежетомъ зубовнымъ балетомановъ, мы говоримъ балетомановъ, ибо публики въ большомъ театрѣ, благодаря удвоенію непзвѣстно чего ради цѣнъ на балетные спектакли, присутствовало очень мало: цѣлые ярусы ложъ оставались совершенно свободными или въ нихъ сидѣла балетная челядь съ чадами и домочадцами; цѣны за мѣста въ балетѣ стали дороже, чѣмъ въ оперѣ; это рѣшительно не имѣло основанія, взявъ въ разсчетъ составъ публики, посѣщающей балетъ, и дирекція больше всѣхъ теряла отъ проектированнаго повышенія. Балетоманы же имѣли полное основаніе жаловаться. Прежде всего былъ испорченъ Большой театръ. Правда, въ фойе развѣсили дорогія штофныя занавѣски и видны были признаки нѣкотораго ремонта— но въ залѣ электрическое освѣщеніе было почему-то уничтожено, отчего стало темно. Прекрасныя живыя картины «Трильби» всѣ пропали, ибо освѣщена были голова у одной танцовщицы, нога у другой, спина у третьей и т. д.,—остальное оставалось во мракѣ. Удивительно красиво! Ужъ на что нѣмцы народъ экономный, но въ Берлинѣ сцена балета освѣщалась прекрасно, ибо безъ свѣта зрѣлище, говорящее, главнымъ образомъ, глазамъ, или, какъ сказалъ бы профессоръ Сѣченовъ, зрительному мышленію — абсурдъ. Нужно было сидѣть очень близко къ сценѣ съ

огромнымъ биноклемъ, чтобы въ подобной темнотѣ различать что-либо и еще находить удовольствіе.

Кресла удалились отъ сцены, вслѣдствіе устройства какого-то громаднаго погреба для оркестра. Погребъ этотъ оказывался лишнимъ, ибо отъ увеличенія оркестра въ русской оперѣ стало не слыхать нашихъ пѣвцовъ, въ балетѣ же при его вообще шумной музыкѣ съ слишкомъ отчетливымъ ритмомъ большой оркестръ производилъ такой шумъ въ ушахъ, что вызывалъ головную боль.

Кресла настолько удалились отъ сцены, что танцовщицы— выражаясь технически — не могли уже «стрѣлять» съ успѣхомъ въ своихъ «предметовъ», а это лишало нашихъ сильфидъ живости и не видать было на ихъ лицахъ того веселаго расположенія духа, которое онѣ должны были получить отъ щедрости начальства, удвоившаго, а нѣкоторымъ даже и утроившаго жалованья. Уменьшены были оклады только балеринамъ и нѣкоторымъ балетнымъ инвалидамъ, танцовавшимъ «изъ благодарности»— особый техническій терминъ — лѣтъ двадцать сверхъ срока на пенсію.

Не смотря на то, что цѣны на мѣста въ балетѣ удвоились и танцовальными трико и башмаками стали вѣдать люди чиновные — балетные сезоны не обѣщали ничего утѣшительнаго. Заграничныхъ балеринъ не ожидалось, и публика осталась при однѣхъ прежнихъ балеринахъ, которыя болѣе десяти лѣтъ услаждали наши взоры. Конечно, это были артистки талантливыя, но не худо было чего-нибудь посмотрѣть и новенькаго, тѣмъ болѣе, что публика платила деньги не ради выраженія почтенія къ чьимъ либо заслугамъ, а просто изъ желанія развлечься. Только кордебалетъ былъ усиленъ нѣсколькими московскими танцовщиками и танцовщицами. Но такъ какъ въ то время московскій кордебалетъ отличался лишь толстыми ногами, то это мало радовало ожесточенныя «реформами» сердца балетомановъ.

Не помогло и то, что балетная труппа была отдана въ завѣдываніе отставного полковника Фролова. Вѣроятно, опытъ показалъ, что оберъ-офицеры для балета недостаточны и необходимъ штабъ-офицеръ. Мы полагаемъ, однако, что дѣло не пошло бы лучше, если бы назначили и генерала-отъ-инфантеріи. Слѣдовало, наоборотъ, оставивъ всякую военную эстетику въ сторонѣ, съумѣть создать для публики какую-либо дѣйствительную приманку.

Сверхъ кордебалетныхъ танцовщицъ пригласили изъ Москвы перваго танцовщика г. Манохина. Это взволновало здѣшній ба-

летный мірокъ и его сателитовъ. Надобно знать, что лучшіе наши танцовщики или дошли до мафусаиловскихъ лѣтъ, или, пользуясь своею незамѣнимостью, не считали нужнымъ очень утруждать себя практикою, ограничиваясь маханіемъ рукъ, признаваемымъ ими за «мимику»,—между тѣмъ если для танцовщицы ежедневное упражненіе необходимо, то танцовщикъ по свойству болѣе грубой мужской организаціи, долженъ работать вдвое.

Къ чему намъ танцовщики, говорили направо и налѣво во время дебюта, когда и заграницею поднятъ вопросъ о совершенномъ изгнаніи ихъ изъ балета и замѣнѣ переодѣтыми танцовщицами. «Вѣдь и въ Парижѣ пѣтъ уже болѣе замѣчательныхъ танцовщиковъ, нельзя же назвать таковымъ Эспинозу; такъ, ужъ гдѣ тутъ Москвѣ законы предписывать». Г. Манохинъ получалъ въ Москвѣ жалованья 400 руб. въ годъ. Многихъ приводила въ ужасъ мысль: а вдругъ ему дадутъ здѣсь рублей шестьсотъ! Въ балетѣ подобная цифра казалась болѣе удивительною, чѣмъ 120,000, получаемые директорами иныхъ банковъ и работающими головою еще меньше, чѣмъ танцоры.

На верхахъ сидятъ друзья танцоровъ, тогда какъ друзья танцовщицъ помѣщаются въ первыхъ рядахъ креселъ. У каждаго изъ нихъ свои симпатіи; отстаивая своихъ любимцевъ, верхи пикаютъ иногда подъ-рядъ всѣмъ танцовщицамъ. Однажды г-жа Воробьева протанцовала свою варіацію въ моментъ, когда музыки изъ-за рева райка рѣшительно не было слышно ни одной ноты. Такая «революція» на верхахъ произошла отъ недоразумѣнія; тамъ думали, что г. Литавкину не придется повторять своей варіаціи изъ-за холоднаго пріема партера.

Нѣкоторыя варіаціи для солистокъ ни съ того ни съ сего вдругъ стали сокращать. Почему? Говорятъ, дирекція слыхала, что въ Италіи такихъ варіацій не полагается и что онѣ иногда напоминаютъ экзаменъ танцевъ. Но для чего же имѣть солистокъ, если не будетъ для нихъ соло (по балетному—варіацій). Во-вторыхъ, въ Италіи если лучшія танцовщицы рѣдко имѣютъ отдѣльныя па, за то балерина танцуетъ пять, шесть картинъ безъ устали, а у насъ, въ «Своенравной женѣ» напримѣръ, у двухъ балеринъ танцевъ не было и на пять минутъ времени. Наконецъ, соло тогда похожи на экзаменъ танцевъ, если ихъ неискусно ставятъ въ очередь одно за другимъ. Это дѣло балетмейстера, пользуясь разнообразіемъ свойствъ каждой артистки, съумѣть на свое мѣсто поставить ея варіацію и связать съ общимъ ансамблемъ.

Къ сожалѣнію, хореграфическія произведенія г. Петипа, сочиненныя въ это время, были слабѣе его прежнихъ, подобныхъ

произведеній. Отъ нашего почтеннаго балетмейстера требовали слишкомъ многаго; тѣмъ болѣе, что для балетмейстера недостаточно сочинить балетъ, онъ долженъ его разучить и поставить и затѣмъ слѣдить за всѣми представленіями—трудъ громадный. Не считая новаго балета, танцевъ къ «Нерону», занимавшихъ цѣлый актъ, и отдѣльныхъ па для разныхъ оперъ, г. Петипа пришлось сочинить въ одинъ сезонъ еще большіе танцы къ операмъ «Ричарду III» и «Филемону и Бавкидѣ».

Такимъ образомъ новаго балета некогда было разучивать. Давали балеты, которые или надоѣли всѣмъ, или никогда особою любовью публики не пользовались. Но такъ какъ въ означенныхъ балетахъ было мало танцевъ, то естественно, что въ ожиданіи пепсіи въ нихъ танцовать было много спокойнѣе. Исполненіе было вялое и безжизненное, труппа пораспустилась, кто сталъ маменькою, кто бабушкою, большинство пополнѣло. Очевидно, новое управленіе грозило погубить балетъ, какъ баронъ Кистеръ погубилъ французскій театръ въ Петербургѣ.

Обстановка въ старыхъ балетахъ была ужасающая. Въ «Наядѣ и Рыбакѣ» положительно на всѣхъ декораціяхъ неаполитанское небо было съ трещинами, чего, какъ извѣстно, въ Италіи нѣтъ, но существовало лишь въ воображеніи одного пьянаго купца въ извѣстной комедіи Островскаго. Ширина маріинской сцены, превышавшая на 8 аршинъ сцену Большого театра (при глубинѣ меньшей на одну треть), не дозволяла пользоваться балетными декораціями, почему брались декораціи изъ забытыхъ оперъ. Превращенія и провалы также поражали первобытностью. Съ мистерій XIII вѣка не видано было ничего подобнаго! Кордебалету танцовать также было не легко; будучи цѣлое утро занятымъ репетиціей новыхъ балетовъ, а по вечерамъ въ операхъ и все это за такое вознагражденіе, что перворазрядныя солистки получали по пяти рублей разовыхъ — сумма, равная той, которую зарабатывали легковые извозчики. Вознагражденіе впрочемъ скоро повысили и значительно.

Не смотря на троякое начальство въ видѣ режиссера, балетмейстера и особаго чиновника, завѣдывавшаго балетомъ, вмѣсто объявленныхъ по репертуару балетовъ, ради котораго собиралась публика, давалось разное старье. При этомъ изъ балетовъ безъ длинныхъ церемоній выпускались важнѣйшія па и варіаціи и ничѣмъ не замѣнялись. Это все равно, если бы давали оперу, выпустивши изъ нея лучшія аріи или квартеты. Оправданіемъ еще могъ бы служить недостатокъ артистовъ, но много артистовъ, и въ томъ числѣ талантливыхъ, сидѣли незанятыми. Да и какое публикѣ дѣло, разъ она заплатила двойныя по тарифу деньги, до разныхъ мелкихъ закулисныхъ со-

ображеній. Если некому танцовать, дирекція должна было заставить pas de trois танцовать гг. режиссера, балетмейстера и завѣдывающаго балетомъ, а не подносить публикѣ обрывки спектакля. Дать за ту же цѣну только часть товара составляетъ обманъ въ торговлѣ—дѣяніе, предусмотрѣнное одной изъ статей уложенія.

Какъ равнодушны были театральные распорядители къ заявленіямъ публики, могутъ служить доказательствомъ слѣдующіе случаи. Хотя на афишѣ было объявлено, что пойдетъ балетъ «Сонъ въ лѣтнюю ночь», но по какимъ-то закулиснымъ соображеніямъ была дана только половина балета, притомъ худшая. Вся первая половина, гдѣ участвовала г-жа Ваземъ, была выпущена, хотя эта балерина преспокойно танцовала въ тотъ же день въ другомъ балетѣ; значитъ, ноги ея были въ порядкѣ. За выпускомъ первой половины «Сна» осталась только та часть, гдѣ Боттома угощаютъ сѣномъ, но гг. балетные распорядители оставили бы лучше сѣно себѣ, публику же угощали танцами. «Маркитантка» имѣетъ два акта, ихъ соединили въ одинъ, почему, точно въ разсказахъ Немировича-Данченко, солнце восходило на сценѣ въ одинъ и тотъ же день два раза съ двухъ различныхъ сторонъ!

Вездѣ также заграницею въ балетахъ участвуетъ вся труппа, такъ какъ чѣмъ болѣе народа въ балетѣ танцуетъ, тѣмъ красивѣе. У насъ же на театръ смотрѣли, какъ на службу: чѣмъ менѣе ею заниматься, тѣмъ лучше. Поэтому всегда порядочная часть балетной труппы сидѣла въ залѣ со зрителями и любовалась, какъ прыгаетъ остальная часть. Это сидѣніе соотвѣтствовало, впрочемъ, оптическому обману, выгодному для дирекціи. Вслѣдствіе страшной дороговизны цѣнъ при отсутствіи новинокъ, балеты до 1885 г. плохо посѣщались. Между тѣмъ взглянешь бывало на залу, какъ будто и много народу. Объяснялось это очень просто. По новымъ порядкамъ двадцать пять креселъ въ залѣ казенныхъ; они отданы преимущественно чиновникамъ (созданнымъ въ послѣднее время при театрахъ въ видахъ сокращенія штатовъ). Если къ этимъ лицамъ прибавить незанятыхъ артистовъ и группу балетомановъ, то вотъ уже и «публика». Все не такъ скучно было танцовать, какъ предъ пустыми креслами.

Вдругъ опрокинулась на балетъ новая бѣда. По интригамъ русской оперы, его было лишили воскресныхъ дней. Такимъ образомъ балетъ — это чисто праздничное развлеченіе, любимое дѣтьми, сталъ даваться въ такіе дни, когда его могли посѣщать только немногіе записные балетоманы, да и тѣмъ стало нестерпимо являться въ балетъ черезъ день по вторникамъ и

четвергамъ. Просто непонятно, по какимъ соображеніямъ дѣлались всѣ эти перемѣны наперекоръ привычкамъ публики.

Затѣмъ стряслась новая бѣда — задуманная неизвѣстно для какой цѣли, перестройка Маріинскаго театра не поспѣла къ сроку, давать же представленія въ Большомъ театрѣ, по мнѣнію гг. реформаторовъ, было «стыдно», ибо публикѣ было заявлено (неизвѣстно кѣмъ и когда?), что итальянская опера уничтожается ради опасенія, что Большой театръ провалится. Но, во-первыхъ, болѣе стыдно было вообще вводить публику въ заблужденіе, во-вторыхъ, гораздо болѣе стыдно было оставлять ее безъ спектаклей, къ которымъ она привыкла и безъ которыхъ для многихъ петербуржцевъ осенью по вечерамъ и дѣваться некуда. Самое же курьезное, что, уничтоживъ Большой театръ, реформаторы прибавили къ репертуару Маріинскаго театра феерію. Можно вообразить, какой вышелъ кавардакъ, когда на одномъ театрѣ три рода представленій начали отбивать другъ у друга дни. А воевать гг. режиссерамъ пришлось не мало, ибо вслѣдствіе потери слишкомъ мѣсяца отъ запрещенія играть по субботамъ, въ кануны праздниковъ и на Рождествѣ число свободныхъ дней сезона стало крайне ограниченно. Отсутствіе русской оперы и балета въ теченіе слишкомъ мѣсяца лишило также дирекцію дохода по меньшей мѣрѣ въ 60 тысячъ, всѣ же почти расходы остались, кромѣ расхода на освѣщеніе.

Весною въ Петербургѣ гораздо менѣе театровъ и концертовъ, поэтому балетные спектакли могли бы дѣлать хорошіе сборы, но по какимъ-то премудрымъ соображеніямъ ихъ бываетъ мало, между тѣмъ балетная труппа получаетъ исправно свои тысячъ двадцать жалованья. Спектакли могли бы продолжаться смѣло недѣли по двѣ, но дирекція никогда не утилизировала имѣвшагося у нея уже оплаченнаго, такъ сказать, матеріала.

Феерія на казенной сценѣ.

Фееріей, или по нашему старому названію «волшебнымъ представленіемъ», называются такого рода пьесы, гдѣ главный эффектъ разсчитанъ на блестящую постановку. Волшебный элементъ позволяетъ не справляться съ логикою и послѣдняя съ большимъ успѣхомъ замѣняется разнообразіемъ превращеній, роскошью декорацій, богатствомъ костюмовъ, прелестью музыки и танцевъ. Первоначально фееріи имѣли цѣлью только дѣйствовать на зрѣніе и слухъ публики, но съ теченіемъ времени и въ этого рода спектакляхъ замѣчается прогрессъ. Вмѣсто пошлаго содержанія, изложеннаго языкомъ кухарокъ, избираются

поэтическіе сюжеты, музыку пишутъ извѣстные композиторы, вставляются номера для пѣнія, хоры, а балеты сочиняются выдающимися балетмейстерами, причемъ участіемъ въ фееріяхъ не брезгаютъ и знаменитыя балерины. Таковы были послѣднія фееріи въ Парижѣ въ Gaité и въ Chatelet, въ Лондонѣ въ Alhambra. Сарду, Жюль-Вернъ, Оффенбахъ, г-жи Жюдикъ, Симонъ-Жираръ, Лимпдо, Цукки и мн. др. знаменитости принимали участіе въ фееріяхъ. Образчикомъ подобной усовершенствованной фееріи можетъ служить, напр., «Путешествіе на луну», перенесенное къ намъ г. Лентовскимъ.

По личному желанію покойнаго государя, Маріинскій театръ поставилъ, въ видѣ опыта, феерію «Волшебныя пилюли», которая въ старые годы давалась въ Александринскомъ театрѣ съ нѣкоторымъ успѣхомъ. «Волшебныя пилюли» относятся еще, такъ сказать, къ среднимъ вѣкамъ существованія феерій, ибо начало послѣднихъ очень древне. Уже въ половинѣ XVII столѣтія фееріи съ большою роскошью ставились въ Парижѣ и сочиненіемъ ихъ занимались, между прочимъ, Корнель и Мольеръ. Возрожденіе фееріи началось въ Парижѣ съ «Pied de mouton», имѣвшей на театрѣ Gaité громадный успѣхъ, но этотъ успѣхъ былъ превзойденъ постановкою сорокъ лѣтъ тому назадъ въ Chatelet фееріи «Les Pilules du Diable». Послѣдняя имѣла около двухъ тысячъ представленій, т. е. два раза болѣе, чѣмъ самыя знаменитыя оперы и драматическія произведенія.

Впрочемъ говорятъ, что дирекція давно уже держала въ мысляхъ поставить на казенной сценѣ роскошную феерію. Къ постановкѣ «Пилюль» отнеслись чрезвычайно внимательно, денегъ не жалѣли и если бы не устройство электрическаго освѣщенія, задержавшее на семь мѣсяцевъ открытіе Маріинскаго театра, публика всю зиму имѣла бы возможность принимать «Пилюли» въ какомъ ей угодно количествѣ. Дѣйствіе послѣднихъ было однако весьма слабо.

Хуже всего была въ фееріи музыка, хотя ее усилили вставкою нумеровъ изъ «Боккаччіо» и «Корневильскихъ колоколовъ». Драматическій сюжетъ также не ахтительный по части остроумія. Ему мѣшало плохое устройство машинъ и неумѣлость театральныхъ машинистовъ, почему всѣ превращенія замедлялись, а декораціи мѣнялись не à vue, а съ опусканіемъ занавѣса. Для постановки феерій требуются и особые спеціалисты, и спеціально приспособленные театры. Играли же русскіе артисты недурно, особенно г. Варламовъ и г-жа Абаринова 2-я. И по наружности послѣдняя производила очень хорошее впечатлѣніе.

Лучше всего въ «Пилюляхъ» оказались балеты, которыхъ вставлено было цѣлыхъ три. Ихъ заново сочинилъ съ большимъ

вкусомъ и талантливостью г. Петипа по музыкѣ, частью вновь написанной, частью скомпилированной г. Минкусомъ. Первый балетъ въ пещерѣ волшебницы былъ эффектнѣе всѣхъ по оригинальному освѣщенію и красивымъ группамъ. Г-жа Никитина, не совсѣмъ еще оправившаяся отъ болѣзни ноги, съ большою легкостью, граціей и съ огнемъ протанцовала здѣсь варіацію съ г. Литавкинымъ.

Второй балетъ представлялъ разныя игры, аллегорически изображенныя танцами. Тотъ же балетъ, поставленный г. Гансеномъ для Альгамбры и отчасти перенесенный въ феерію «Золотыя Яблоки», намъ очень нравился по оригинальности. Г. Петипа сочинилъ танцы по своему съ неменьшимъ вкусомъ и умѣньемъ. Воланы, домино, серсо, ланскнехтъ и т. п. изображались танцовщицами и танцовщиками. Въ особенности удачна была мысль изобразить волчокъ вальсомъ танцовщицы, которая, кружась, постепенно теряетъ силу и наконецъ падаетъ. Кружилась такимъ образомъ на носкѣ съ большимъ успѣхомъ г-жа Фролова. Костюмы игръ были очень красивы и роскошны, въ особенности въ игрѣ въ карты. Показались красивыми и эти живыя двойки, десятки, тузы. Иной любитель, пожалуй, и всю колоду положилъ бы себѣ въ карманъ. Только «карманъ» для этого долженъ былъ быть очень «широкъ».

Послѣдній балетъ, декораціи для котораго написалъ очень искусно французъ Левотъ, которому принадлежала и блестящая декорація апоѳеоза, изображалъ танцы въ «царствѣ кружевъ». Само собою, что танцовщицы, одѣтыя въ «Points d'angleterre», танцовали джигъ, «Points d'Espagne»—качучу, «Bruxelles», «Malines» и «Valanciennes» — фламандскій танецъ, «Points de Venise» — тарантелу, «Points d'Alençon» — галопъ, русскія кружева — русскую подъ звуки «По улицѣ мостовой». Костюмы разныхъ кружевъ были прелестны, въ особенности кружевъ русскихъ, французскихъ и итальянскихъ. Исполненіе было также очень дружное.

Въ общемъ однако балетоманы довольны быть не могли, ибо ради танцевъ, продолжавшихся въ сложности полчаса, имъ пришлось, при посѣщеніи «Пилюль», проглатывать четыре часа глупой прозы; для дѣтей же, на которыхъ разсчитаны «Пилюли», достоинства танцевъ и танцовщицъ недоступны. На первый разъ, впрочемъ, собралась публика далеко не дѣтская; давно не помнили такого блестящаго собранія. Это былъ въ полномъ смыслѣ спектакль gala и любители «Памятной книжки» могли ея изданіе на 1886 годъ видѣть здѣсь въ живыхъ лицахъ. Зрительная зала со сцены представляла навѣрное столь же интересное зрѣлище, какъ и сцена изъ зритель-

ной залы. Государственные сановники, дипломаты, генералы, князья, графы, дворяне, даже іерусалимскіе, такъ и мелькали. Были генералы и отъ литературы, въ томъ числѣ и редакторъ «Гражданина» князь Мещерскій, по поводу котораго какой-то недовольный остроумiемъ феерiи замѣтилъ, что это «Пилюли отъ его «Болѣзней сердца».

О балетной музыкѣ.

Музыка г. Иванова, написанная по заказу дирекціи театровъ для балета «Весталка», возбудила много толковъ и вызвала противорѣчивые отзывы. Кружокъ балетомановъ считалъ музыку никуда негодною въ смыслѣ балетномъ, между музыкантами же признавали за ней лишь одинъ недостатокъ: тотъ, что она слишкомъ хороша для балета.

Въ защиту ивановскаго творенія г. Плющевскій-Плющикъ написалъ любопытный фельетонъ «О современной балетной музыкѣ», гдѣ между прочимъ говорилъ:

Публикѣ, конечно, трудно разобраться между двумя противоположными взглядами; она вѣдь ходитъ смотрѣть, а не слушать балетъ; массѣ ея въ сущности ясно только одно, что балетъ долженъ исполняться подъ музыку, а какая это музыка, ей почти все равно. Большинство публики, конечно, далеко отъ крайне типичнаго изреченія недавней гостьи нашего балета, балерины Эммы Бессоне, полагающей, что музыка составляетъ такое же мученіе для ушей, какое любовь составляетъ для души *); но тѣмъ не менѣе, масса, право, готова удовольствоваться и довольствуется тѣмъ музыкальнымъ винегретомъ маршей, полекъ и, прибавимъ отъ себя, вальсовъ съ первобытной ритмикой, который извѣстный балетоманъ г. Скальковскій считаетъ въ своей книгѣ **) признакомъ отрицательныхъ качествъ балетной музыки. При равнодушіи и невѣжествѣ обычной балетной публики по отношенію къ музыкѣ, сопровождающей ихъ любимое зрѣлище, мнѣніе о композиторѣ этой музыки устанавливаетъ кружокъ любителей балета, его завсегдатаевъ, *состоящихъ въ болѣе или менѣе близкихъ сношеніяхъ съ представительницами балетнаго міра.* Мнѣнія какой-нибудь хореграфической иностранной знаменитости, привыкшей къ ординарно-банальной балетной музыкѣ, не имѣющей чувства ритма, слухъ, которой, подобно Бессоне, испытываетъ мученія отъ мелодіи и поддается вѣроятно ощущенію лишь ударовъ о полъ той палкой, которою балетмейстеръ отбиваетъ ритмы, когда ставитъ танцы, легко переходитъ въ кружокъ балетомановъ. Для такихъ балеринъ каждое усложненіе въ ритмѣ, разнообразіе въ послѣдовательности тактовъ одной ритмической окраски—чистое

*) L'amore è tormento dell'anima, e la musica è il tormento delle orecchie.
Emma Bessone (запись въ альбомѣ).

**) Музыка въ балетѣ должна дополнять въ воображеніи зрителя все то, что танцы съ ихъ жестами и позами выразить не въ состояніи... Здѣсь нельзя, какъ многіе думаютъ, ограничиться винегретомъ изъ разныхъ полекъ и маршей, оттѣняя ритмъ ударами турецкаго барабана... «Танцы, балетъ, ихъ исторія и мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ». Изданіе 2-е, стр. 15.

наказаніе: извольте-ка помнить мѣняющіяся ударенія или число тактовъ извѣстнаго рода въ какомъ-нибудь періодѣ. Непріязненное настроеніе со стороны танцующей братіи къ музыкѣ не шаблонной, впрочемъ, понятно и безъ элемента музыкальной неразвитости. Надо знать, что такое постановка танцевъ балета, что такое репетиціи, при которыхъ приходится выучивать всевозможныя на подъ аккомпанементъ, даже не фортепіано, а скрипки, наигрывающей вещи, разсчитанныя на эфектъ оркестра, скрипки, прерываемой безпрестанными остановками, сопровождаемой разговорами, громкимъ счетомъ па и т. д. При такихъ условіяхъ скрипка, отчеканивающая безхитростное, однообразное танцовальное па, да вѣдь это благодѣяніе, наслажденіе; такая музыка ничему не мѣшаетъ и ничего не требуетъ отъ исполнителей въ смыслѣ музыкальномъ. Понятно, что музыка не простого Tanzencomponist'a, а мало-мальски уважающаго искусство композитора всегда вызоветъ непріязненное къ себѣ настроеніе, быстро переходящее въ сферу людей близкихъ къ балету, зачастую столь же могущихъ считаться представителями надлежащаго о ней пониманія, сколько какой-нибудь горбунъ можетъ считаться представителемъ красоты формы въ человѣческомъ тѣлѣ. И вотъ, прежде чѣмъ балетъ поставленъ, хореграфическо-музыкальная calumnia ростетъ, пріобрѣтаетъ сторонниковъ и въ первое представленіе новаго балета часть публики является уже предубѣжденною противъ композитора главнымъ образомъ за то, что онъ оказался не на низменной степени музыкальныхъ понятій извѣстной клики.

Въ заключеніе г. Плющевскій-Плющикъ выражалъ глубокое убѣжденіе, что писать въ настоящее время балетную музыку, преслѣдуя иныя цѣли и употребляя иныя средства, чѣмъ это сдѣлалъ г. Ивановъ, ни одинъ уважающій искусство композиторъ не станетъ; иначе писать нельзя, не дѣлая «постыдныхъ» для музыканта шаговъ въ сторону шаблонной рутины танцкомпонистовъ. При этомъ въ предостереженіе балетоманамъ повторялся слѣдующій анекдотъ:

Императрица Екатерина II не любила и не понимала музыки. Но великій умъ государыни признавалъ значеніе этого искусства въ ряду съ другими; она считала нужнымъ выказывать Эвтерпѣ то же вниманіе, что и ея сестрамъ Таліи и Терпсихорѣ. Понимая въ то же время, что, руководствуясь только своимъ личнымъ впечатлѣніемъ, она можетъ впасть въ грубую ошибку, императрица сажала подлѣ себя лицъ понимающихъ и знающихъ музыку, которыя обращали ея вниманіе на мѣста, заслуживающія одобренія. Если наши балетные мелофобы, прибавлялъ г. Плющикъ, признаютъ всю поучительность этого примѣра, то можно бы устроить для нихъ секурсъ. Пусть между двумя мелофобами (баллеринолюбами тожъ) помѣщается какой-нибудь музыкофилъ, обязанный просвѣщать сосѣдей своихъ на счетъ музыкальныхъ красотъ. Взамѣнъ онъ можетъ аплодировать солисткамъ на основаніи просвѣщенныхъ указаній балетомановъ.

По поводу этого фельетона мы отвѣчали г. «музыкофилу» слѣдующее:

«Прежде чѣмъ возразить по существу фельетона, позвольте заступиться за г-жу Бессоне: шутливые стихи о музыкѣ принадлежатъ не ей, а извѣстному поэту, и она только довольно зло и остроумно вписала ихъ въ альбомъ, гдѣ собраны были автографы музыкальныхъ знаменитостей. Сама г-жа Бессоне отличалась рѣдкою музыкальностью и оркестръ Маріинскаго

театра подтвердитъ, съ какою математическою вѣрностью улавливала она темпы.

«Затѣмъ, если гг. балетоманы недовольны музыкою новаго балета, то вовсе не по своему якобы полному музыкальному невѣжеству, а потому, что и они смѣютъ на этотъ счетъ свое сужденіе имѣть. Ссылка на нашу книгу «Танцы, балетъ, ихъ исторія и мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ» не только не опровергаетъ ихъ взглядовъ, а скорѣе подтверждаетъ.

«Конечно, музыка балетовъ и танцевъ въ операхъ не должна быть вшнегретомъ полекъ и вальсовъ; музыка князя Трубецкого въ «Пигмаліонѣ», составленная въ видѣ селянки, потому и произвела такое удручающее впечатлѣніе. Но величайшее заблужденіе полагать, будто образцомъ для балета должна быть «современная програмная музыка», что композиторъ балета «не долженъ стѣсняться, какъ въ операѣ, условіемъ текста, не долженъ принимать въ разсчетъ силу и свойство исполнителей», что «до всего этого ему дѣла нѣтъ и онъ можетъ-де свободно отдаваться творчеству въ сферѣ инструментальной музыки и создавать одну за другою музыкальныя картины» и что, наконецъ, «варіаціи» (соло) танцовщицъ никакого значенія въ музыкѣ балета не имѣютъ», ибо, длятся не болѣе минуты каждая».

«При такихъ принципахъ никакъ нельзя написать удачной балетной музыки и разладъ музыки съ сюжетомъ непремѣнно обозначится къ неудовольствію публики и, само собою разумѣется, къ невыгодѣ композитора, такъ какъ послѣдній пишетъ для удовольствія публики, а не для своего собственнаго.

«Танцы для тѣхъ, кто признаетъ или понимаетъ, что это важная и едва ли не самая популярная отрасль искусства, а не судорожное дрыганіе ногъ и рукъ, вещь весьма сложная. Они сливаются съ одной стороны съ живописью и пластикою, затѣмъ, внося въ исполненіе страсть и одушевленіе, они примыкаютъ и къ искусствамъ драматическому и ораторскому; еще тѣснѣе связь танцевъ съ музыкою; только при помощи послѣдней они получаютъ полную выразительность, какъ колоритъ оживляетъ рисунокъ. Оба искусства имѣютъ, однако, свои законы, свои элементы и нельзя разграничивать ихъ, дѣлая танцы только частицею какой либо общей музыкальной картины.

«Наоборотъ, въ танцахъ и, слѣдовательно, въ балетѣ, музыка только пособникъ. Музыка должна возбуждать, поддерживать и руководить движеніемъ хореграфическихъ артистовъ въ соло и въ ансамбляхъ, нисколько не привлекая къ себѣ исключительнаго вниманія. «Она должна быть», говоритъ справедливо одинъ музыкальный теоретикъ, «доброю сестрою, изящною, но безъ претензій, и должна содѣйствовать танцамъ, не стараясь соперъ-

ничать съ послѣдними. Какъ преданнаго друга, ее слѣдуетъ ясно слышать, но ему не должно навязываться; она должна доставлять удовольствіе, но скромно; аккомпанировать и одушевлять танцы, оставляя исполнителямъ первое мѣсто. Только въ мимическихъ сценахъ симфонія можетъ выступать на первый планъ, потому что она тогда поясняетъ, насколько можетъ, чувства и страсти нѣмого актера». Короче говоря, какъ лучшая женщина, о которой не говорятъ, такъ и лучшая музыка для балета та, которой почти не замѣчаютъ, и разъ публика обратитъ на нее вниманіе, значитъ она не соотвѣтствуетъ вполнѣ сюжету, хотя бы сама по себѣ была и хороша.

«Вслѣдствіе вышеизложеннаго, не безразлично становится, кто и какъ пишетъ варіаціи для танцовщицъ. Соло балерины составляетъ обыкновенно высшее выраженіе балета, кульминаціонный его пунктъ; выкиньте эти соло, останется одинъ соусъ— civet de lièvre sans lièvre. Въ «Весталкѣ», напримѣръ, безъ сомнѣнія самое интересное — это великолѣпные танцы Корнальбы. Считать поэтому музыку для нихъ не имѣющею будто бы значенія для балета весьма неосновательно.

«Въ танцахъ балеринъ и проявляется болѣе всего различіе школъ и стилей, которыя существуютъ въ танцахъ, какъ и въ другихъ искусствахъ. Характеръ однѣхъ артистокъ, какова напримѣръ Корнальба, виртуозность, легкая побѣда надъ величайшими трудностями, смѣлость; характеръ другихъ, какова напримѣръ Цукки, грація и элегантность, изящество и экспрессія. Композиторъ обязанъ это принимать въ разсчетъ и соотвѣтственно тому писать музыку для соло. Тутъ въ разсчетъ вовсе нельзя принять только силу, при помощи которой одна балерина кружится по сценѣ на носкахъ долѣе, другая менѣе.

«Балетный композиторъ можетъ прекрасно писать музыкальныя картины, но если онъ при этомъ не яркій мелодистъ, если онъ не помогаетъ исполнителямъ, незнакомъ близко съ ихъ талантомъ и техникою, то никогда не достигнетъ желаемой цѣли. Мы не говоримъ уже о ремесленной сторонѣ дѣла, которая имѣетъ свое значеніе. И для балетной музыки надобно, что называется набить руку. Рафаэль былъ великій артистъ, но навѣрно онъ декорацій не нарисовалъ бы такъ удачно, какъ напишетъ ихъ второстепенный художникъ, ничѣмъ другимъ не занимающійся».

* * *

Что мы были правы, доказывается тѣмъ, что когда къ балетамъ написали музыку Чайковскій и Глазуновъ, то ни о какихъ протестахъ со стороны балетомановъ, даже и «состоящихъ

въ близкихъ сношеніяхъ съ представительницами балетнаго міра», слышно не было. Никто не отрицаетъ у композиторовъ право на просторъ и драматичность, но для балета все-таки безусловно необходимы нумера съ опредѣленными танцовальными ритмами и точно опредѣленными формами. Танцы иначе невозможны. Это не отрицаетъ и самъ г. Кюи въ своемъ интересномъ разборѣ музыки къ балету «Раймонда».

Аристократическій композиторъ.

Одна сатирическая газета, разбирая какъ-то положеніе искусства въ Россіи, рѣшила, что балетъ у насъ долженъ быть первымъ искусствомъ, ибо «русскіе имѣютъ необыкновенный талантъ плясать по чужой дудкѣ». Россіянамъ пришлось поплясать по дудкѣ князя Трубецкаго, диллетанта поэта-музыканта изъ Парижа, сочинившаго балетъ «Кипрская Статуя», онъ-же «Пигмаліонъ», который бы вѣрнѣе назвать «Галиматіономъ», — такъ слабо и ординарно были разработаны княземъ-диллетантомъ и сюжетъ, и музыка балета.

Прелестный миѳъ о Галатеѣ князь Трубецкой передѣлалъ въ романъ въ современной парижской формѣ. Едва статуя оживляется, какъ Галатея, забывъ о художникѣ, бросается въ объятія богатаго буржуа, подъ видомъ котораго является на Кипръ египетскій фараонъ. У фараона уже есть, однако, une amie— содержанка Рампзъ, а у содержанки Alphonse—Фаліонъ. Двое послѣднихъ не желаютъ, чтобы Фараонъ подарилъ Галатеѣ для поѣздки въ Bois коляску на каучукахъ... виноваты, колесницу, запряженную пантерами. Отсюда драма, ничѣмъ, впрочемъ, не кончающаяся. Занавѣсъ падаетъ на томъ, что, какъ гласитъ либрето, «Венера строго грозитъ Пигмаліону».

Еще курьезнѣе музыка князя Трубецкого. Это положительно та petite musique allemande, о которой идетъ рѣчь въ «Belle Helène». Пятьдесятъ лѣтъ уже нашему прекрасному оркестру не приходилось исполнять подобной скверной музыки. Г. Ауэръ рѣшительно заявилъ, что такой музыки играть не станетъ, бросилъ скрипку и ушелъ изъ оркестра. Собственной изобрѣтательности у композитора-диллетанта не было никакой, темами служили пошлѣйшіе вальсы изъ разряда тѣхъ, которые слѣпые музыканты играютъ на клавикордахъ танц-классовъ, балаганныя польки, а финальное на написано даже на извѣстный мотивъ: «чижикъ, чижикъ, гдѣ ты былъ»! Не лучше этого и оркестровка, — жидкость и однобразіе ея поразительны; увертюра къ балету замѣнялась какимъ-то бурчаніемъ.

На эту удивительную музыку, передъ которою музыка г. Минкуса кажется колоссомъ, бѣдный г. Петипа вынужденъ былъ сочинять танцы и группы. А тутъ, какъ нарочно, къ плохой музыкѣ прибавилось изъ рукъ вонъ плохое освѣщеніе, которое портило лучшія картины, да и г-жа Ев. Соколова танцовала не такъ, какъ подобаетъ prima-балеринѣ. Изъ постановки выдалось только искусство, съ которымъ на струѣ пара или бѣлаго дыма статуя Галатеи подмѣнялась балериною по мановенію Венеры. Къ сожалѣнію, послѣдняя изображалась танцовщицей, которая такъ же похожа была на Венеру, какъ князь Трубецкой на Бетховена.

Балетъ заканчивался египетскимъ канканомъ, который очень удался для нашихъ египтянокъ отъ Египетскаго моста въ Коломнѣ, но былъ бы весьма не у мѣста въ настоящемъ Египтѣ. Для незнакомыхъ съ археологіей замѣтимъ, что танцы и танцовщицы въ послѣднемъ играли очень важную роль. Танцовщицы сопровождали даже армію въ походахъ; но, судя по сохранившимся многочисленнымъ рисункамъ, танцы эти, полные мимики и граціи, были чужды кривлянія.

Мы живемъ однако не въ вѣкъ фараоновъ, въ Петербургѣ холодно, музыка князя Трубецкого была слишкомъ кисла и усыпительна, поэтому немного французскаго поддрыганія было, пожалуй, не лишнее въ заключеніе скучнаго спектакля. Терпсихора охотно простила этотъ грѣхъ балетмейстеру.

Произведеніе аристократическаго композитора, прозванное нашими музыкантами «Вѣнскими обрѣзками», такъ какъ ранѣе Петербурга оно нило безъ всякаго успѣха въ Вѣнѣ, уже на второе представленіе не привлекло публики.

Самое курьезное, что тѣ, которые имѣли бы средства заплатить «возвышенныя цѣны», предпочитали ничего не платить и готовы были въ даровой ложѣ стоять хоть по пяти часовъ на ногахъ, только бы не выпустить изъ кармана нѣсколькихъ рублей. Вообще нѣтъ ничего комичнѣе зрѣлища нашихъ баръ, набивающихся какъ селедки въ даровыя ложи. Толкотня тамъ производила особенное впечатлѣніе сравнительно съ окружавшею пустынею.

Дирекція сдѣлала большую ошибку, заставивъ г. Петипа сочинять балетъ на такіе плохіе сюжетъ и музыку и напрасно думала дополнить ничтожество балета роскошнѣйшею обстановкою. Имѣя съ одной стороны греко-египетскій сюжетъ, а съ другой—вовсе несоотвѣтствующія ему schnell-польки и кадрили барьерныхъ bastringues, балетмейстеръ не въ силахъ былъ, конечно, придумать что-либо серьезное, не говоря уже, что все его время было поглощено сочиненіемъ интермедій для оперъ,

изъ которыхъ нѣкоторыя, какъ танцы въ операѣ «Ричардъ III», были почти маленькіе балеты. Театральные танцы профанамъ кажутся легкими и пустыми, на дѣлѣ же сочиненіе хорошаго танца дѣло очень трудное, ибо недостаточно еще извѣстныхъ сочетаній па, которыя не болѣе какъ ноты въ музыкѣ; въ танцѣ должна быть и идея; каждый танецъ въ своемъ родѣ маленькая драма, а какая идея можетъ придти въ голову подъ звуки пошлѣйшаго галопа?

Не имѣя возможности сочинять хорошіе танцы, балетмейстеръ налегъ на группы, благо на костюмы денегъ не жалѣли, но балетъ, состоящій изъ однихъ группъ, кажется ужасно холоднымъ и безжизненнымъ. Это уже не искусство, а калейдоскопъ, сначала пріятный для глаза, а затѣмъ скучный и утомительный. Притомъ очень сложныя группы требуютъ большихъ приготовленій, почему антракты чрезвычайно затягиваются и содѣйствуютъ вялому настроенію публики.

Справедливо также было замѣчено, что для того, чтобы ставить балеты, какъ «Пигмаліонъ», почти безъ танцевъ, вовсе не нужно ни балетной труппы, ни школы. Для этого, какъ въ каждомъ циркѣ или большомъ балаганѣ, достаточно собрать сотню болѣе или менѣе смазливыхъ женщинъ и статистовъ, одѣть ихъ въ раззолоченные костюмы и заставить махать руками. Причемъ же тутъ будетъ хореграфическое искусство и приличны ли подобныя балаганныя зрѣлища императорской сценѣ?

Въ новомъ балетѣ означенное маханіе и составляло суть представленія. Группы такъ многочисленны и аксессуары такъ массивны, что для танцевъ почти не оставалось мѣста на сценѣ и солистки толкались какъ въ ступѣ. Въ 4-й картинѣ былъ, напримѣръ, танецъ, который весь состоялъ въ томъ, что корифейки по очереди влѣзали на лежащихъ деревянныхъ сфинксовъ. Танцовать мѣшали и костюмы, ужасно тяжелые и неудобные. Здѣсь опять проявилось непониманіе задачъ балета. Чтобы сдѣлать постановку болѣе дорогой и вѣрной эпохѣ, всѣхъ танцовщицъ одѣли въ длинные, неудобные для танцевъ костюмы съ тяжелыми головными уборами. Но если неестественно кажется, по мнѣнію дирекціи, видѣть египтянку въ короткомъ тюникѣ, то еще менѣе кажется естественно видѣть древнюю египтянку танцующею польку или канканъ. Впрочемъ, можетъ быть авторъ балета открылъ, что древніе египтяне танцовали мазурку; тогда ему надобно дать орденъ за такое важное археологическое открытіе.

Единственные удачные костюмы въ балетѣ были костюмы г-жъ Петипа и Недремской. Художникъ здѣсь, очевидно, вдохновился мыслью Дидро, что «лучшая одежда человѣка — это его

собственная кожа и чѣмъ болѣе удаляются отъ этого естественнаго одѣянія, тѣмъ болѣе грѣшатъ противъ изящнаго вкуса». Поэтому мы не можемъ одобрить г-жи Недремской, которая на второе представленіе надѣла какіе-то лапти и весьма некрасиво перевязала широкими бѣлыми завязками трико до колѣнъ. Во-первыхъ, поперечныя завязки дѣлаютъ вслѣдствіе извѣстнаго оптическаго закона, ноги толще, во-вторыхъ, гдѣ это танцовщица видѣла Амура въ лаптяхъ? Трико и нѣжно-розовые танцовальные башмаки съ тонкими розовыми завязками потому и придуманы, чтобы дѣлать иллюзію какъ будто бы ихъ нѣтъ вовсе. Только развращенное воображеніе тутъ можетъ найти что-нибудь скабрезное.

Въ заключеніе нѣсколько словъ о рецензіяхъ балета кн. Трубецкого. Большинство рецензентовъ не знали даже, что искусство сочинять танцы называется по-русски хореографіей и писали по-итальянски: хореографія. Это такъ же прилично, какъ еслибы музыкальные критики, разсуждая о музыкѣ, называли бы ее: міузика.

Рецензентъ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей» особенно отличился; онъ сообщилъ своимъ читателямъ, что «правильный балетъ, вполнѣ организованный», появился въ 1581 году, что совершенно невѣрно, ибо современный балетъ-пантомима созданъ только въ 60-хъ годахъ прошлаго столѣтія. Затѣмъ рецензентъ находилъ «пляску альмей» очень типичной и прибавлялъ: «кто бывалъ въ Египтѣ и видывалъ тамъ этихъ гурій, не можетъ не согласиться, что ритмъ музыкальный вполнѣ соотвѣтствовалъ ей». Мы трижды были въ Египтѣ и нѣсколько разъ видѣли пляски альмей — что не легко, ибо публичные танцы альмей запрещены еще Махметомъ-Али — и можемъ удостовѣрить, что ничего схожаго между пляскою альмей и тѣмъ, что разыгрывалось въ Большомъ театрѣ подъ княжескую музыку, не было. Надобно имѣть въ виду, что «пляски альмей» и не существуетъ, ибо онѣ исполняютъ, распѣвая во время исполненія, десятки совершенно различныхъ танцевъ, напоминающихъ иногда танцы нашихъ цыганъ. На райскихъ гурій альме также очень мало похожи.

Рецензентъ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», никакъ не хотѣлъ сознаться, что онъ проврался, сказавъ, что «вполнѣ организованный балетъ» появился въ 1581 г. во Франціи и пустился въ отвѣтѣ намъ въ слѣдующія разсужденія: «Очевидно, говорилъ онъ, выраженія моего рецензентъ (т. е. мы) не понялъ, и ему *вѣроятно неизвѣстно*, что до этого времени въ балетѣ, который ограничивался одною пантомимою, участія женщины не принимали, что актеры (мимы) появлялись на сценѣ

не иначе, какъ съ закрытымъ лицомъ, и что для оркестра отдѣльнаго помѣщенія въ театрѣ не было. Вотъ про какую организацію я говорилъ».

Тутъ, что ни слово—то неправда и любопытно это развязное «вѣроятно неизвѣстно». Да, конечно, намъ ничего подобнаго не могло быть извѣстно, ибо мы знали, что 1581 годъ только годъ постановки одного большого балета при французскомъ дворѣ, и болѣе ничего. Затѣмъ невѣрно, будто до этого балетъ ограничивался одною пантомимою; наоборотъ, кромѣ танцевъ, пѣніе и декламація составляли тогда непремѣнную принадлежность балетовъ; невѣрно, что женщины до этого времени въ балетахъ не танцовали, ибо не танцовали онѣ на театрѣ до 1681 года; невѣрно, что съ этого момента мужчины перестали являться въ маскѣ, ибо маски для танцовщиковъ сохранились до 1772 года, а вовсе исчезли въ 1787 году. Не могло также въ 1581 году быть отдѣльнаго помѣщенія для оркестра въ театрѣ, ибо театра въ нынѣшнемъ его значеніи тогда въ Парижѣ не было. Кажется, довольно убѣдительно и если рецензентъ дѣлалъ ошибки въ хронологіи на двѣсти лѣтъ, то не ему бы слѣдовало учить другихъ исторіи искусствъ.

«Figaro», ставшій органомъ всякаго вранья, посылаемаго ему изъ Петербурга по телеграфу относительно здѣшнихъ театровъ,—вранья, выразившагося между прочимъ въ томъ, что о второмъ представленіи оперы «Ричардъ» тамъ сказано было, будто «холодная аристократическая публика 1-го абонемента была враждебно настроена систематическими нападками мелкой прессы» (аристократія и «Петербургскій Листокъ»!),—не могъ, конечно, не наврать и о «Пигмаліонѣ». По словамъ «Figaro», музыка кн. Трубецкого имѣла громадный успѣхъ—succès enorme!

Объ этой музыкѣ и въ «Гражданинѣ» появилась статья, довольно неловко доказывавшая, что прежніе балетные композиторы, Пуни и Минкусъ, писали музыку скучную, князь же Трубецкой думалъ оживить ее. Хорошо оживленіе—заставлять египтянъ танцовать вальсы и мазурки на мотивы «Краснаго Сарафана» и «Wiener bonbons»! Нападки на кн. Трубецкого съ нашей стороны «Гражданинъ» объяснялъ «сословною непріязнью»! Это завѣреніе даже не комично. Если бы въ Трубчевскѣ существовало до сихъ поръ удѣльное княжество и на «столѣ» его сидѣлъ бы авторъ «Пигмаліона», тогда бы можно было разсуждать о разницѣ сословій, со времени же уничтоженія удѣльной системы князь Трубецкой принадлежалъ къ тому же дворянскому сословію, что и мы, грѣшные.

Что не сословная рознь вызвала недовольство плохою му-

зыкою князя, показываетъ, что въ томъ же «Гражданинѣ» такой же князь безъ княжества осмѣивалъ, нѣсколько страницъ далѣе, музыку новаго балета. Князь Мещерскій сообщалъ при этомъ, что и г. Всеволожскій принималъ участіе въ сочиненіи «Пигмаліона».

Балетные музыканты.

На нѣкоторыхъ островахъ Тихаго Океана существуетъ обычай: стариковъ для того, чтобы не кормить ихъ — съѣдать. Это называется «кики». Обычаю этому, повидимому, хотѣла въ нѣкоторой степени подражать дирекція. Такое «кики» учинено было въ 1890 г. надъ г. Папковымъ и онъ былъ съѣденъ, хотя и фигурально.

Исторія этого русскаго капельмейстера весьма поучительна. Будучи первою скрипкою московскихъ театровъ, онъ въ 1862 г. получилъ мѣсто помощника покойнаго Лядова, капельмейстера балетнаго оркестра въ С.-Петербургѣ, и вскорѣ затѣмъ, за смертью Лядова, былъ сдѣланъ капельмейстеромъ. Мирно помахивалъ къ общему удовольствію г. Папковъ болѣе двадцати лѣтъ дирижерскою палочкою, какъ вдругъ понадобилось, за уничтоженіемъ итальянской оперы, опредѣлить г. Дриго. Безъ длинныхъ церемоній послѣдняго назначили въ балетъ первымъ капельмейстеромъ, а заслуженнаго г. Папкова вторымъ. Одновременно была упразднена нѣмецкая труппа; оказалось, что въ ней былъ по контракту капельмейстеръ. Какъ тутъ быть? Рѣшили просто: надъ г. Папковымъ совершить «кики», выпустить его на маленькую пенсію, а вторымъ балетнымъ капельмейстеромъ сдѣлать г. Канегисера.

При этомъ не обращено, однако, вниманія, что г. Канегисеръ въ жизни едва ли бывалъ въ балетѣ и что второй балетный капельмейстеръ руководитъ репетиціями, для чего долженъ играть на скрипкѣ или на фортепіано, г. Канегисеръ же игралъ только на фаготѣ! Славное предстояло зрѣлище видѣть нашихъ балеринъ прыгающими подъ звуки фагота. Это подходило скорѣе для сморгонской академіи, гдѣ подъ дудку учатъ плясать молодыхъ медвѣдей *).

Такимъ образомъ вся бѣда г. Папкова, что онъ родился Папковымъ, а не Папкини и не Папкенгофомъ. Тогда, несомнѣнно, «кики» съ нимъ не случилось бы и публикѣ не пришлось бы выслушивать публично чтенія адресовъ, гдѣ вся труппа заявляла г. Папкову, что онъ незамѣнимъ. Но если онъ былъ

*) Ранѣе режиссеромъ балетной труппы было сдѣланъ де-Сеньи, бывшій, говорятъ, до своего режиссерства въ итальянской оперѣ приказчикомъ въ шляпномъ магазинѣ.

такъ хорошъ, такъ зачѣмъ его было замѣнять, да еще иностранцами. Одна маленькая газета увѣряла, впрочемъ, что г. Дриго въ балетъ пригласили потому, что имя его происходитъ отъ глагола «дрыгать».

Любопытно еще, что когда у насъ не было ни одного музыкальнаго училища, то всѣ капельмейстеры и ихъ помощники въ казенныхъ театрахъ были русскіе; теперь же, когда въ Россіи (не считая Царства Польскаго) двѣ консерваторіи и болѣе сотни музыкальныхъ курсовъ, классовъ и школъ со всякаго рода «правами» (и въ особенности съ правомъ отъ голода съѣсть свой дипломъ), всѣ театральные капельмейстеры иностранцы.

Не оттого ли уволенъ былъ и г. Папковъ, что онъ со своимъ русскимъ именемъ являлся какимъ-то противорѣчіемъ общему порядку, напоминая о недавнемъ прошломъ, когда русское имя не препятствовало музыканту выдвигаться впередъ.

* *
*

Еще ранѣе г. Папкова учинили «кикн» надъ г. Минкусомъ, талантливымъ чешскимъ композиторомъ. Г. Минкусъ прослужилъ при казенныхъ театрахъ 31 годъ. Въ 60-хъ годахъ онъ уже былъ инспекторомъ музыки въ Императорскихъ московскихъ театрахъ, а послѣ смерти Пуни назначенъ, въ 1871 году, композиторомъ балетной музыки въ Петербургѣ. За скромное вознагражденіе, въ 2,000 руб., г. Минкусъ обязанъ былъ каждый годъ сочинять по новому балету, передѣлывать старые, прибавлять новыя па и т. п. Всего г. Минкусъ написалъ 16 новыхъ балетовъ; лучшіе изъ нихъ—«Фіаметта»,—«Баядерка», «Зорайя»—отличаются ясною и живою мелодіею, столь необходимою для танцевъ. Его маршъ изъ «Роксаны» былъ любимою вещью императора Александра II, вообще музыки не любившаго. Подъ этотъ маршъ нѣкоторыя части нашихъ войскъ штурмовали Плевну. Г. Минкусъ работалъ также въ Парижѣ съ Делибомъ и совмѣстно написалъ музыку для балетовъ «Nemea» и «La Source». Послѣдній обошелъ всю Европу. При новомъ театральномъ управленіи г. Минкусу немедленно было удвоено содержаніе и затѣмъ съ такою же поспѣшностью порѣшено, что никакого композитора балетной музыки не требуется.

Съ тѣхъ поръ музыку заказывали разнымъ лицамъ, иногда удачно, какъ Глазунову и Чайковскому (въ «Спящей Красавицѣ»), но большей частью неудачно. Что балетная музыка требуетъ спеціалиста, доказалъ Рубинштейнъ. На его музыку къ балету «Виноградная лоза» ни одинъ балетмейстеръ не хотѣлъ поставить танцевъ по той простой причинѣ, что ни одна балерина не была бы въ состояніи ихъ исполнить.

ГЛАВА XIII.

Итальянская опера.

По поводу оперы «Ричардъ III».

Къ величайшему стыду нашему, мы лишній разъ росписались въ собственномъ ничтожествѣ и низкопоклонствѣ передъ Европою. Господа Витю, Блаве, Мортье и т. п. ничтожные представители парижской бульварной прессы выдали намъ похвальный аттестатъ за то, какъ они выразились, что «Россія гостепріимнымъ *почтеніемъ* къ авторамъ «Ричарда III» позволила одержать новую побѣду французскому искусству, то есть Франціи!» Эти строки только тысячная доля того наглаго вранья и самохвальства, пересыпаннаго ироническими похвалами (равносильными добрымъ пощечинамъ) бѣднымъ русскимъ, которыя были напечатаны въ парижскихъ газетахъ по поводу постановки на Маріинскомъ театрѣ злополучнаго произведенія г. Сальвера.

Исторія этой оперы такова. Г. Винсентини, режиссеръ, или, какъ называлъ его «Figaro», administrateur artistique здѣшней итальянской оперы, еще до банкротства его театра въ Парижѣ, пріобрѣлъ отъ композитора Сальвера оперу, которую и навязалъ г. Всеволожскому—cet aimable homme, l'eminent, по словамъ «Figaro», directeur des théâtres impériaux. «Эмабль директёръ» истратилъ на ея постановку, если вѣрить тому же «Figaro», 50,000 р. и опера... была торжественно ошикана и даже освистана.

Послѣднее обстоятельство, понятно, въ «Figaro» и въ другихъ парижскихъ газетахъ было пропущено, а взамѣнъ того разсказывалось, что уже съ первыхъ звуковъ увертюры русская публика поняла, что она услышитъ чудо; «пароксизмъ энтузіазма» публики наступилъ въ дуетѣ 2-го акта, а въ концѣ

концовъ «русская публика, глубоко тронутая чудными страницами оперы, гдѣ патетическое подымается до высочайшихъ верховъ искусства, смѣшала въ однихъ крикахъ восторга и авторовъ и исполнителей». Мало того, эта публика признала будто бы въ Сальверѣ французскаго Генделя!

Рядомъ съ этимъ правдивымъ описаніемъ провала оперы парижскія газеты сообщили, что постановка «Ричарда III» была рѣшена г. Вицентини въ пять минутъ—En cinq minutes l'affaire fut dans le sac! Это расходъ-то въ 50,000 руб. бѣдныхъ казенныхъ денегъ! Что артисты Маріинскаго театра слушались г. Вицентини болѣе чѣмъ матросы свистка своего капитана—очень лестно для артистовъ! что балетная труппа управляется у насъ строго по военному—l'organisation du ballet est toute militaire! и что даже для наблюденія за двумя лошадьми, выводимыми на сцену въ оперѣ Сальвера, былъ приставленъ какой-то полковникъ Sakoloff, русской кавалеріи, который n'a pas un seul jour perdu de l'oeil ses pensionnaires! Въ заключеніе передавалось, что les heureux auteurs оперы были немедленно послѣ представленія nommés chevaliers de l'Ordre de Sainte-Anne *).

«Gaulois», послѣ разныхъ шуточекъ, какъ Сальверъ и Блаве въ Петербургѣ отморозили себѣ носъ и питались икрою и кобыльимъ молокомъ, разсказывалъ, что русская публика, не пріученная къ новинкамъ—public russe pas habitué à primeurs, *штурмовала* Маріинскій театръ. Назвавъ г. Вицентини Richard IV (очевидно, каламбурный намекъ на загребаніе русскихъ денегъ) и приравнявъ Блаве къ Шекспиру, «Gaulois» заключалъ, что постановка оперы «увеличитъ симпатіи Россіи къ Франціи», хотя элементарная вѣжливость требовала бы сказать, что она увеличитъ симпатіи Франціи къ Россіи...

Насъ, можетъ быть, спросятъ, почему мы такъ возмущаемся, читая эти наивно-глупыя самовосхваленія? Но не обидно ли, дѣйствительно, въ концѣ XIX вѣка, когда мы имѣемъ собственное искусство, извѣстное и въ Европѣ, конечно, не разнымъ гг. Блаве, Витю или Сальверамъ, извѣстное даже, хотя по слухамъ, въ высшихъ петербургскихъ сферахъ, когда мы

*) Весьма любопытно по этому поводу замѣтить, что въ то время, когда ни о какомъ награжденіи русскихъ драматурговъ, кромѣ извѣстной пенсіи Островскому, слышно не было, изъ данныхъ «Figaro» оказывалось, что, по представленію г. Всеволожскаго, получили: звѣзды Станислава—Камиль Дусе, Эмиль Ожье, Станислава на шею—Сарду, Дюма, Деннери, Октавъ Фелье, Станислава въ петлицу—Гондине, Мельякъ, Вицентини, Сальверъ, Блаве. Имѣя въ виду, что французская Direction des beaux arts награждаетъ одного драматурга въ три года, французы пріятно польщены, что русская дирекція оцѣниваетъ ихъ заслуги въ семь разъ быстрѣе.

настолько познакомили съ собою всю Европу, что даже прогулялись съ своею арміею въ Парижъ, Берлинъ и Италію,—не обидно ли читать о себѣ отзывы, которые напоминали презрительные отзывы Герберштейна о Московіи XVI столѣтія или современные отзывы легковѣсныхъ французскихъ туристовъ о Сіамѣ или Мадагаскарѣ.

«Figaro» припомнилъ, что уже двадцать два года передъ тѣмъ дирекція покупала у Верди оперу. По обыкновенію «Figaro» и здѣсь привралъ, утверждая, будто Верди взялъ 100,000 франковъ, но оперы дать при себѣ не позволилъ въ виду плохого состава труппы. Всѣмъ извѣстно, что «La forza del destino» шла въ Петербургѣ подъ руководствомъ Верди при участіи Тамберлика и Граціани, которые не чета были гг. Маркони—«элегантному», по словамъ «Figaro», и Дюфришу. Опера Верди провалилась и публика, и печать негодовали на покойнаго директора Сабурова. Но можно ли сравнивать Верди съ Сальвероmъ? Верди одинъ изъ немногихъ геніальныхъ маэстро всѣхъ вѣковъ, гордость Италіи, его операми жила наша сцена тридцать лѣтъ, дирекція получила отъ этихъ оперъ милліоны сборовъ, не платя ни копѣйки авторскаго вознагражденія; тутъ еще можно было простить подарокъ изъ русскаго кармана семнадцати тысячъ рублей. Но тратиться на гг. Сальвера и Блаве, принимать эти микроскопическія неизвѣстности съ почетомъ и осыпать ихъ деньгами и любезностями было рѣшительно непростительно. А что Сальверъ неизвѣстенъ былъ тогда даже во Франціи, доказывается тѣмъ, что онъ не упомянался въ «Dictionnaire» Вапро, гдѣ не пропущена ни одна изъ французскихъ посредственностей.

Хотя бы еще эти господа имѣли скромность молчать, а то взяли и распечатали о своихъ похожденіяхъ и воображаемыхъ успѣхахъ на весь свѣтъ!

Петербургъ имѣлъ всегда репутацію музыкальнаго города. Онъ и былъ такимъ: во-первыхъ, потому, что русскій народъ музыкаленъ и не лишенъ вкуса; во-вторыхъ, отъ изобилія нѣмцевъ, которые въ музыкѣ собаку съѣли. Доказательства на-лицо. Петербургъ съ почетомъ принималъ Вагнера, когда его въ Парижѣ освистывали, Петербургъ съ уваженіемъ отнесся и къ Берліозу, который такъ и умеръ никѣмъ во Франціи непонятый, ибо нѣтъ народа менѣе музыкальнаго, чѣмъ французы. Недаромъ у нихъ пошлѣйшая «Фаворитка» Доницетти стала національною оперою и 50 лѣтъ подъ-рядъ давалась каждую недѣлю въ Большой оперѣ *).

*) Малую музыкальность французовъ подтверждаетъ необыкновенный успѣхъ въ Парижѣ (съ 1889 г.) цыганъ и цыганской музыки, явившихся уже послѣ появленія этихъ строкъ въ «Новомъ Времени».

И вдругъ такой-то публикѣ, которая имѣла Рубинштейна, Чайковскаго, Давыдова, наконецъ, цѣлую группу музыкальныхъ новаторовъ: Кюи, Римскаго-Корсакова, Бородина, Балакирева, которые хотя и не геніи, какъ наивно полагаетъ г. Стасовъ, не все-таки даровитые и широко образованные люди, преподносятъ непзвѣстнаго Сальвера, «начинающаго» композитора лѣтъ пятидесяти, съ великими усиліями и потугами высидѣвшаго какіе-то музыкальные сапоги въ смятку. Когда же публика отъ такой прелести отвернулась и только по весьма похвальному чувству деликатности и гостепріимства не выгнала взашей иностранныхъ сочинителей, что навѣрное сдѣлала бы публика французская или итальянская, то разные жалкіе писаки расписывали, что эта самая петербургская публика была въ «пароксизмѣ энтузіазма»! Не позорно ли это?

Упраздненіе итальянской оперы.

По поводу упраздненія итальянской оперы хроникеры сообщили печальное извѣстіе для той части петербургской публики, для которой театры составляютъ зимою главное, если не единственное, развлеченіе, а именно, что, въ виду необходимости перестройки Большого театра въ сезонъ 1885 — 86 гг. итальянской оперы не будетъ, а русская опера и балетъ переносятся въ Маріинскій театръ.

Кто зналъ, какимъ порядкомъ строятся у насъ казенныя зданія, какъ долго на нихъ разсматриваются смѣты, какъ оказываются онѣ потомъ совсѣмъ несоотвѣтствующими потребности, съ какими затрудненіями и проволочками сопряжено измѣненіе смѣтъ и дополнительное ассигнованіе денегъ, всегда необходимое при искусствѣ нашихъ архитекторовъ, — тотъ безъ труда понялъ, что перестройка и отдѣлка Большого театра потребуетъ не одного, а, вѣроятно, двухъ и болѣе лѣтъ, и такимъ образомъ петербуржцы рискуютъ остаться нѣсколько сезоновъ безъ итальянской оперы и при ограниченномъ составѣ балета.

Подъ петербуржцами мы разумѣемъ, конечно, публику, ибо семья театральныхъ реформаторовъ ничего не проиграла отъ такого перерыва; поэтому торопиться съ постройкою особыхъ побужденій не имѣла. Высшая театральная администрація также должна была радоваться, что хотя этимъ путемъ грозный дефицитъ, лежавшій тяжелымъ камнемъ на ея сердцѣ, хотя временно уменьшался. А тамъ, быть можетъ, черезъ нѣсколько лѣтъ публика и попривыкнетъ къ мысли, что жить можно и безъ итальян-

ской оперы, тогда эту оперу легко будетъ или совсѣмъ по боку или, что еще пріятнѣе, передать въ руки какого-либо юркаго импрессаріо.

Перерывъ въ спектакляхъ, конечно, былъ непріятенъ г. Вицентини; хотя г. Вицентини была сила великая въ театральныхъ сферахъ, но и онъ могъ утѣшиться, что съ Петербурга соберетъ ту же жатву, что собиралъ до того ежегодно съ Москвы. Для этого онъ могъ устроить гдѣ-нибудь итальянскіе спектакли по тройной цѣнѣ, пригласить на гастроли какую-нибудь знаменитость и съ помощью рекламъ заставить публику бѣгать, да еще перекупать съ преміей ложи и кресла, чтобы слушать въ хвостѣ дивы или дива французскихъ посредственностей, подобранныхъ изъ парижскаго брака.

Словомъ, всѣ остались бы довольны, кромѣ публики серьезной, той, для которой театръ пріятное и осмысленное эстетическое развлеченіе, которая посѣщаетъ театръ исподволь круглую зиму съ толкомъ, а не бѣгаетъ черезъ день смотрѣть по тройной цѣнѣ знаменитостей, чтобъ имѣть право показать новый нарядъ и сказать, что и я молъ не поскупился дать сорокъ рублей за ложу. Для серьезной публики новые порядки были бы стѣснительны.

Конечно, нашлись псевдо-патріоты, которые сказали: слава Богу! что не будетъ итальянской оперы и хорошаго балета, такимъ образомъ процвѣтетъ русская или, вѣрнѣе, русско-жидовско-чешская опера, но увы! протекціонизмъ, весьма полезный для лакированныхъ кожъ и полосоваго желѣза, мало пригоденъ для музыки. Опытъ послѣднихъ лѣтъ убѣдительно доказалъ, что русская опера страдала вовсе не отъ конкурренціи иностранной оперы. Г. Всеволожскаго вовсе нельзя упрекнуть въ скупости по отношенію къ русскому лирическому искусству: онъ перевелъ русскую оперу въ Большой театръ, увеличилъ оркестръ, хоры, удвоилъ всѣ оклады, тратилъ огромныя деньги на постановку; никогда, между тѣмъ, русская опера не была такъ плоха, какъ въ это время. Значитъ, причины застоя лежали глубже, чѣмъ въ равнодушіи театральной администраціи.

Затѣмъ любовь къ итальянской оперѣ не составляла какого-либо специфическаго свойства петербургской публики. Итальянская музыка уже двѣсти лѣтъ пользуется всемірнымъ успѣхомъ и итальянскую оперу одинаково охотно слушаютъ въ Испаніи и Соединенныхъ Штатахъ, какъ и въ Петербургѣ, слѣдовательно теоретически возставать противъ нея—нелѣпость, а тѣмъ болѣе ради теоріи навязывать публикѣ такіе спектакли, которые нравятся ей менѣе.

Что же слѣдовало дѣлать? Неужели ожидать, чтобы крыша Большого театра, гдѣ, говорятъ, сгнили деревянныя стропила, повалилась на головы зрителей? Конечно, нѣтъ. Но и нельзя было лишать Петербургъ его лучшей сцены. Выходъ, по нашему мнѣнію, былъ одинъ: перестроить театръ съ меньшею, можетъ быть, роскошью, строить не такъ поспѣшно, что всегда обходится дороже, а на время постройки изъ сдѣланнаго сбереженія возвести на одной изъ площадей временное деревянное зданіе. При дешевизнѣ лѣса и искусствѣ нашихъ плотниковъ такое зданіе могло быть легко сооружено въ одну зиму; оно было бы вполнѣ комфортабельно и замѣняло бы съ успѣхомъ на короткое время Большой театръ. Отъ такого рѣшенія не пострадали бы интересы ни публики, ни реформаторовъ, ни самого г. Вицентини.

* * *

Вопросъ о существованіи въ Петербургѣ итальянской оперы былъ вообще очень простъ; онъ складывался изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ вопросовъ: нужна ли опера, возможна ли она безъ дефицита, возможно ли было сократить этотъ дефицитъ и какое отношеніе имѣли къ существованію оперы замыслы дирекціи касательно Большого театра?

На первый вопросъ мы отвѣчаемъ: опера была нужна, Петербургъ одинъ изъ самыхъ скучныхъ и скучающихъ городовъ въ свѣтѣ, климатъ большую часть года мѣшаетъ здѣсь удовольствіямъ на чистомъ воздухѣ, потому необходимы развлеченія въ закрытомъ помѣщеніи, а въ числѣ таковыхъ, конечно, одно изъ первыхъ мѣстъ нужно отвести удовольствію слушать европейскій оперный репертуаръ, исполняемый первоклассными артистами. Разумное развлеченіе составляетъ одинъ изъ важнѣйшихъ общественныхъ вопросовъ и царь Давидъ еще ранѣе Екатерины II справедливо замѣтилъ, что блаженъ народъ, который веселится.

Заявленія о необходимости уничтоженія итальянской оперы шли у насъ не отъ публики, всегда охотно слушающей хорошихъ пѣвцовъ, а изъ двухъ источниковъ. Итальянская опера была ненавистна небольшой кучкѣ почитателей новѣйшей псевдорусской, въ дѣйствительности нѣмецко-халдейской музыки; кучка думала уничтоженіемъ оперы и кстати балета загнать публику слушать ея трудноваримыя произведенія. Къ нападкамъ Сѣрова, Стасова, Кюи, Сокальскаго присоединился даже Чайковскій, писавшій одно время фельетоны въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ». Затѣмъ итальянская опера была ненавистна тому кружку фальшивыхъ демократовъ, которые въ этой оперѣ усматри-

вали почему-то «аристократическое» развлеченіе и которые желали бы и удовольствія привести къ нивелирующему уровню кабака. Первымъ зоиламъ можно замѣтить, что неуспѣхъ ихъ произведеній зависѣлъ не отъ конкурренціи итальянцевъ, а отъ отсутствія талантливости, ибо «Евгенію Онѣгину» не повредили, напримѣръ, никакія «Альдоны» и «Лакме», вторымъ — что если мытье рукъ и чистое бѣлье признакъ аристократизма, то, конечно, публика у итальянцевъ аристократическая, но еслибы спросить родословныя книги этой публики, то едва ли у тысячной части оказались бы таковыя.

Возможна ли итальянская опера безъ дефицита? Нѣтъ, невозможна. Невозможна не только въ Петербургѣ, но даже въ Италіи, гдѣ театровъ болѣе тысячи двухсотъ и гдѣ хористовъ и танцовщицъ можно нанимать по двугривенному за вечеръ. И тамъ большіе оперные театры требуютъ субсидій отъ городовъ, или же по годамъ стоятъ запертыми даже въ богатыхъ городахъ, каковы, напримѣръ, оперные театры Карло Феличе въ Генуѣ, Фениче въ Венеціи и т. д. Уже на что огромный, населенный и богатый городъ Лондонъ, но и тамъ итальянская опера безъ дефицита, т. е. безъ субсидіи, не выдержала и г. Джай временно лавочку закрывалъ. Субсидіи театрамъ даютъ даже весьма разсчетливыя націи, да и подобныя субсидіи вполнѣ законны. Театръ кромѣ развлеченія имѣетъ еще, какъ отрасль искусства, воспитательное значеніе. А можно ли на воспитаніе и на искусство смотрѣть исключительно съ точки зрѣнія дохода или барыша? Какіе доходы даютъ Петербургу Эрмитажъ, памятникъ Петра или Исаакіевскій соборъ и т. п.? Одни годовые проценты на капиталъ, въ нихъ затраченный, составляютъ милліоны, но можно ли эти милліоны считать потерянными? Такъ и затраты на столичные театры вовсе не есть какая-то подачка администраціи столичному населенію—«на, молъ, забавляйся и сиди смирно», а весьма полезное дѣло, ибо развитіе и облагороженіе вкуса въ столицахъ мало-по-малу отражается и на всемъ населеніи имперіи. Для этого достаточно посмотрѣть на исторію Россіи за двѣсти послѣднихъ лѣтъ и можно утверждать, что театръ, не смотря на его положительное заимствованіе съ Запада, имѣлъ не малое культурное значеніе.

Дефицитъ дефициту, однако, рознь. Если Россія достаточно богата, чтобы имѣть возможность приплатить двѣсти, триста тысячъ, чтобы ея столица имѣла образцовыя сцены по всѣмъ отраслямъ искусства, то неблагоразумно подобную приплату повышать до милліоновъ. Но въ послѣднихъ нѣтъ надобности. До послѣдней «реформы» театральный дефицитъ былъ сокращенъ до полутораста тысячъ въ годъ. Принимая во вниманіе

улучшеніе содержанія мелкихъ служащихъ и большую роскошь въ постановкѣ собственно русскихъ пьесъ, можно было бы, при прежнихъ даже входныхъ цѣнахъ, ограничиться дефицитомъ въ триста тысячъ. Мы думаемъ даже, что дефицита и вовсе не было бы при благоразумной экономіи и болѣе энергической и искусной эксплоатаціи собственно русской драматической сцены, но не объ этомъ теперь рѣчь; мы убѣждены, что дефицитъ въ самой итальянской оперѣ можно было сократить весьма значительно.

Для этого слѣдовало, какъ мы уже говорили, уничтожить шесть абонементовъ и оставить три при нѣсколькихъ спектакляхъ сверхъ абонемента, что давало бы возможность сократить труппу и оркестръ. Роскошную постановку оперъ у итальянцевъ надобно былъ отмѣнить, ибо она смысла не имѣла и никогда себя окупить не могла; это не значитъ, впрочемъ, что надобно было обставлять оперы по-нищенски. Систему приглашенія артистовъ слѣдовало измѣнить. Гг. Мазини, Девойодъ, г-жа Ферни-Джермано и др. таланты не были приглашены, хотя давали дирекціи сборы, наоборотъ пѣвцовъ публикѣ противныхъ оставляли и число ихъ увеличивали. При этомъ увѣряли обыкновенно, что артисты стоятъ непомѣрно дорого. Правда, что Таманьо, Гайяръ, Лассаль, Патти и т. п. требовали огромныхъ денегъ, но мы никогда не повѣримъ, чтобы слѣдовало платить 80,000 франковъ г. Спльвѣ или по 50,000 франковъ гг. Валеро и Дюфришу подъ тѣмъ предлогомъ, что они стоили этихъ денегъ. Да подобныхъ артистовъ можно было имѣть сотни за половинную цѣну. Для этого достаточно было обратиться къ любому театральному агенту въ Миланѣ или Парижѣ и дать 5 проц. комиссіи, вмѣсто 30 и 40 проц., косвенно уплачивавшихся въ Петербургѣ.

Оставался еще предлогъ для упраздненія на болѣе или менѣе продолжительное время итальянской оперы отъ необходимости, будто бы, сломать Большой театръ и выстроить вмѣсто него новый. Въ такой сломкѣ театра, существовавшаго не болѣе пятидесяти лѣтъ, никакой надобности не было. Весьма дѣльные архитекторы осматривали Большой театръ, когда существовало предположеніе соединить его съ Маріинскимъ гигантскимъ концертнымъ заломъ, который бы служилъ и для маскарадовъ, и нашли, что театръ простоитъ еще не десять, а сто лѣтъ. Если въ крышѣ театра были стропила деревянныя, то вѣдь они не желѣзныя и въ соборѣ св. Петра въ Римѣ, который стоитъ триста лѣтъ. Одно, что сгнило въ Большомъ театрѣ, это нижніе концы стоекъ, поддерживающихъ сцену, но тутъ достаточно было подвести каменные столбы. Желаніе ломать театръ вызывалось, слѣдовательно, не необходимостью, а стремленіемъ ка-

ждой администраціи строить на казенныя деньги. Это, извѣстно, самое разлюбезное дѣло: подрядчики такіе все милые, архитекторы вѣчно ничего не предусматриваютъ, а контролеры все просматриваютъ. Если бы только давать деньги, то казенному строительству не было бы конца.

Такъ и съ Большимъ театромъ: его собрались ломать, а еще только приготовляли конкурсъ на то зданіе, которое его должно было замѣнить! Конкурсъ и оцѣнка представленныхъ проектовъ заняля бы года два-три, тамъ начали бы строить театръ, потомъ достраивать, потомъ перестраивать. Навѣрное потребовалось бы, какъ въ Парижѣ, лѣтъ 15-ть и если не 16 милліоновъ рублей, которые стоила Опера полоумнаго Гарнье, то все-таки милліоновъ 7 и 8; между тѣмъ наша публика лишалась главнаго театра и вынуждалась, вмѣсто первоклассныхъ европейскихъ артистовъ, слушать белиберду, предлагаемую ей частными антрепренерами. На дѣлѣ же никакого новаго театра было не нужно. Большой театръ достаточно было нѣсколько ремонтировать; если же для этого на одинъ сезонъ представленія и пришлось бы прекратить, то наймомъ Малаго театра и распредѣленіемъ итальянской, русской оперы и балета между Маріинскимъ и Александринскимъ театрами такъ, чтобы одинъ или два дня въ недѣлю оперы съ малымъ числомъ статистовъ шли въ Александринскомъ театрѣ, легко можно было извернуться. Русскіе спектакли шли бы въ это время въ театрѣ Михайловскомъ или Маломъ. Можно было выстроить и временной деревянный театръ.

Такъ какъ все это было очень просто, то, конечно, принято не было.

* *
*

Итальянская опера, существовавшая въ С.-Петербургѣ, къ великому утѣшенію любителей пѣнія, безъ перерыва болѣе сорока лѣтъ, была уничтожена. Что итальянская опера была популярна, показалъ восторженный пріемъ, сдѣланный совершенно безголосому Тамберлику, который послѣ двадцатилѣтней отлучки явился въ Петербургъ дать концертъ. Хотя предлогомъ для уничтоженія итальянской оперы явилась необходимость будто бы перестроить Большой театръ, въ дѣйствительности же опера уничтожена была отъ огромныхъ дефицитовъ, оказавшихся въ бюджетѣ дирекціи, вслѣдствіе неумѣлости управленія и слабости, съ которою принимались самыя возмутительныя требованія итальянскихъ артистовъ, вынужденныхъ уплачивать огромныя комиссіи посредникамъ.

Уничтоженіе итальянской оперы, лишивъ лучшее общество

столицы его любимаго развлеченія, а петербургскіе салоны—главнаго предмета для разговоровъ, нисколько не содѣйствовало улучшенію русской оперы. Вслѣдствіе неудачи новыхъ дебютовъ, она осталась приблизительно въ прежнемъ составѣ и скоро даже лишилась одной изъ даровитыхъ своихъ представительницъ — г-жи Бичуриной. Хотѣлъ было покинуть оперу и г. Мельниковъ.

Русская опера вновь оживилась не отъ уничтоженія итальянской оперы, а отъ приглашенія г. Фигнера, полуитальянскаго пѣвца. Его блестящая дѣятельность въ русской оперѣ составила цѣлую эпоху, не лишенную многихъ курьезовъ: ее нельзя изложить въ нѣсколькихъ словахъ.

Что потребность въ итальянской оперѣ была, доказывается тѣмъ, что послѣдняя скоро воскресла въ частныхъ рукахъ, но въ какомъ видѣ? Оркестръ, хоры, обстановка были ужасающіе, изъ новыхъ артистовъ отличались только Батистини и Таманьо. Остальные были старики, давно переставшіе пѣть заграницею. Вмѣсто того, чтобы давать новыя итальянскія оперы, антреприза давала русскія оперы по-итальянски. Это въ Россіи-то! Въ заключеніи стали русскихъ актеровъ рядить въ итальянцевъ. И въ сезонъ 1898 г. обѣщанъ Джіованни Мельниковъ; это Иванъ Александровичъ Мельниковъ, давно покинувшій русскую оперу за потерею голоса.

Изъ ложи на бенефисѣ г. Котоньи.

По извѣстной пословицѣ: «что имѣемъ не хранимъ, потерявши плачемъ», наша публика слегка одурѣла въ послѣдніе дни передъ закрытіемъ итальянской оперы въ Петербургѣ. Бывало, по цѣлымъ недѣлямъ никто не слушалъ итальянскихъ соловьевъ, и въ ложахъ, конечно, на даровщинку по «косымъ» билетамъ красовались только знакомые родственниковъ театральныхъ парикмахеровъ и подпоручиковъ, а тутъ лакеи ночевали, говорятъ, у дверей Маріинскаго театра, чтобы достать своимъ барамъ ложу или кресло. Про барышниковъ и говорить нечего; они нажили за это время болѣе, чѣмъ доставили театральные реформаторы дефицита за свое управленіе, а это, кажется, не малая цифра.

Прощальный бенефисъ г. Котоньи, «короля баритоновъ» — титулъ столь же пустой и ни къ чему не обязывающій, какъ и новый титулъ «короля Конго»,—былъ кульминаціоннымъ пунктомъ петербургскаго итальянобѣсія послѣдней эпохи. Восторги были бы еще сильнѣе, если бы бенефисы не шли вилотную

одинъ за другимъ и любителямъ итальянской оперы не приходилось бы сберегать свои силы и свои карманы (послѣдніе, увы! слабѣе первыхъ) для предстоявшихъ еще впереди торжествъ въ честь г-жи Дюранъ, г. Маркони и многихъ другихъ.

Залъ въ бенефисъ г. Котоньи былъ биткомъ набитъ. Очень ли элегантная публика сидѣла, судить было трудно, ибо въ театрѣ было темно; администрація точно похитила газъ у газоваго общества и боялась попасться съ поличнымъ. Зато было жарко и въ разговорахъ «крѣпко». Общій тонъ—нападки на дирекцію и г. Вицентини, уложившихъ въ гробъ итальянскую оперу и, по всей вѣроятности, намѣревавшихся похоронить столь блистательно и другія наши сцены въ поощреніе будущихъ Картавовыхъ и Александровыхъ.

— Помилуйте, кричалъ около насъ генералъ, хотя и принимавшій дворъ дворца дожей за площадь св. Марка, но, видимо, преданный Италіи и итальянцамъ:—да это разбой; насъ лишаютъ оперы, а еще пройдетъ годъ, пока соберутся сочинить проектъ перестройки Большого театра, который будетъ пустовать цѣлую зиму!.. Я хочу слушать настоящее пѣніе, хоть покитайски, а что мнѣ за слава, что поютъ свои, когда они пѣть не умѣютъ. Вѣдь требую же я хереса изъ Хереса, а не пью его изъ Кашина ради патріотизма...

— Какой, батюшка, дефицитъ! Дефицитъ вздоръ, горячился другой нашъ сосѣдъ.—Вольно же, здорово живешь, давать г. Вицентини въ награду за его убыточную для театровъ дѣятельность бенефисъ въ $5^1/_2$ тысячъ. Эти деньги были отняты отъ хора, которому Ванъ-Зандтъ обѣщала пѣть въ бенефисъ и которые пойдутъ теперь въ Италію нищими...

— Да что вашъ Вицентини, прерывалъ третій собесѣдникъ. — Жалуются, что плохи доходы, а Котоньи подарили сверхъ контракта бенефисъ на прощаніе. Вѣдь это пять тысячъ рубликовъ, а попробуй русскій человѣкъ изъ казны попросить пятьсотъ рублей. Добро бы Котоньи былъ бѣднякъ, а то вѣдь онъ накопилъ три милліона лиръ. Скорѣе ему слѣдовало бы, уѣзжая отъ насъ, пожертвовать тысячъ пять въ пользу консерваторіи.

Приблизительно подобные же разговоры слышались во всѣхъ антрактахъ; ругали театральное начальство и снимая калоши, и надѣвая оныя, и идя покурить, и попивая скверный лимонадъ въ фойе, и дѣлая визиты дамамъ въ ложахъ. Дамы въ въ тайнѣ тосковали, что не будутъ уже принимать пламенные взоры теноровъ каждая на свой счетъ, но со свойственной племени Евы скрытностью помалчивали; только на верхахъ были откровеннѣе, а извѣстно, что страсть къ тенорамъ доходитъ до

самой лампы, нисколько не ослабѣвая. Цѣна билета тутъ не при чемъ, ибо «любовь не знаетъ разстояній».

Г. Котоньи хотя и не теноръ и шестой десятокъ лѣтъ давно у него на плечахъ, а все-таки его сладенькое пѣніе и сахарныя улыбочки производятъ магическое дѣйствіе на женскія сердца. При каждомъ удобномъ случаѣ г. Бевиньяни вставалъ и передавалъ королю баритоновъ вѣнки съ лентами и полотенцами, коробочки и узелки.

— Сейчасъ видно, что все это женскіе подарки, сказалъ мнѣ одинъ скептикъ, искусившійся на собираніи подписокъ въ пользу разныхъ театральныхъ звѣздъ... Ужъ мужчины, если подносятъ, то подносятъ что-нибудь путное. Помните подарки Патти или Жюдикъ? Дамы же не стѣсняются подавать серебряныя зубочистки и банныя полотенца. Какъ между собою онѣ любятъ обмѣниваться грошовыми сувенирами, такъ и артистовъ онѣ угощаютъ «вещественными знаками невещественныхъ отношеній». Иная себя отдаетъ всю, а въ придачу подноситъ мельхіоровый подстаканникъ отъ Кача...

— И славу Богу, замѣтилъ одинъ женатый философъ изъ 7-го ряда креселъ; что же было бы, если бы наши барыни, отдавъ себя «всю», еще въ придачу отдавали бы и карманы мужей?

Но поднесеніемъ ложечекъ и подстаканниковъ не ограничились оваціи. Готовилось большое торжество. Моментомъ для него избрано было окончаніе третьяго дѣйствія оперы, когда балетные танцы нѣсколько развеселяютъ публику отъ удручающихъ впечатлѣній драматическихъ сценъ «Джіоконды». Балетъ въ посту запрещенъ какъ зрѣлище «русское»; соотвѣтственно съ этимъ танцовщицы вѣроятно и плясали въ бенефисъ по великопостному, на пальцы не становились, путались и въ придачу повторили, когда ихъ никто о томъ не просилъ.

Но вотъ взвился занавѣсъ; публика встала и началось извѣстное торжество прощанія. Маленькій г. Винсентини, который зарѣзалъ оперу своими Энгелями и Валеро и предалъ ее на закланіе подпоручиковъ, первый произнесъ развязную рѣчь и въ заключеніе, забывъ великопостное: «лобызаніе ти дамъ не яко Іуда», подпрыгнулъ, чтобы поцѣловать высокаго г. Котоньи, причемъ фалды фрака «артистическаго администратора», хоронящаго уже третій, кажется, театръ, пришлись на уровнѣ почтеннаго брюха сладкогласаго короля баритоновъ. Вслѣдъ за г. Винсентини, говорившимъ отъ «итальянской» оперы «по-французски», подошелъ какой-то господинъ мрачнаго вида, нѣчто въ родѣ Фра-Діаволо въ отставкѣ, и пробормоталъ нѣсколько словъ по-итальянски. Это оказался г. Кондратьевъ, при-

вѣтствовавшій бенефиціанта отъ «русской» оперы по-итальянски!

Г. Левъ Ивановъ отъ балета долженъ былъ бы заговорить «по обычаю и на языкѣ жителей солнца»—какъ гласятъ балетныя либретто, но онъ предпочелъ родной языкъ, причемъ, какъ человѣкъ привыкшій болѣе дѣйствовать ногами, нежели руками, ограничился нѣсколькими словами, хотя вещь замѣчательная представители нѣмаго балета всегда оказываются самыми краснорѣчивыми на юбилеяхъ. Послѣ балетнаго оратора произнесъ рѣчь отъ русской драматической труппы г. Давыдовъ. Онъ, какъ извѣстно, отлично передразниваетъ итальянцевъ и могъ бы итальянскую рѣчь сказать почище г. Кондратьева. Г. Давыдовъ говорилъ однако по-русски и серьезно; только въ тонѣ его какъ будто бы звучала иронія, а интонація совершенно напоминала слова его въ роли помѣщика въ Тургеневскомъ «Вечерѣ въ Сорренто», повторяющаго: «Кесъ ке ву вуле?» Въ отвѣтъ г. Котоньи долго цѣловалъ оратора, какъ бы продолжительностью поцѣлуя отвѣчая не продолжительность рѣчи. Поцѣловалъ кстати г. Котоньи и г-жу Жулеву, все молча. Да и что было ему отвѣчать, когда онъ по-русски не понимаетъ? Единственное—это обратиться къ депутаціямъ и спросить:

— Et le samovar? Какъ же это провожать знаменитость изъ русской столицы, говорить ему о «matouchka-Rossia» и при этомъ подавать греческіе лавры, когда самимъ Богомъ созданы Хлѣбниковъ, Сазиковъ, Грачевъ, дѣлающіе изъ серебра отличные русскіе самовары для отъѣзжающихъ артистовъ.

Послѣднимъ говорилъ г. Андріе. Изящно поклонившись, онъ сказалъ «De la part du théâtre Michel!»

— Что за прелесть этотъ Андріе, возопила около меня одна дамочка. Какъ онъ во всемъ хорошъ! Какъ онъ мило сказалъ свою рѣчь.

Нѣмцы не пришли и изъ экономіи не поднесли ничего, хотя извѣстно, что «лавры» теперь въ Германіи нипочемъ. Ужъ не хотѣли ли нѣмцы въ лицѣ г. Котоньи отомстить Италіи за временное сближеніе съ Англіей въ ущербъ Германіи?

Г. Котоньи всѣ привѣтствія выслушалъ, вѣнки забралъ и затѣмъ поклонился привѣтливо публикѣ на всѣ стороны при громкихъ крикахъ bravo! Если бы онъ пожелалъ говорить, то могъ бы приблизительно сказать слѣдующее:

— Signori итальяноманы! Я вижу, что вы меня любите; мнѣ это очень пріятно. Если бы я зналъ, что любовь ваша такъ сильна, я, можетъ быть, заключилъ бы болѣе выгодный контрактъ и взялъ бы съ дирекціи подороже. Но теперь поздно: «снявши голову, по волосамъ не плачутъ». Жалѣю, что меня

вы не увидите и итальянской оперы не услышите. Я всегда думалъ, что слушать Патти и Мазини вамъ пріятнѣе, чѣмъ г-жу Мерзенштейнъ и г. Паршивека, «русскихъ» пѣвцовъ изъ Бердичева и Праги. Но кто же рег Вассо виновать? Не вы ли, всегда заднимъ умомъ крѣпкіе? Не вы ли выражали ваши протесты въ смиренномъ уклоненіи отъ посѣщенія оперы, показывая кукишъ въ карманѣ, и не вы ли довели дефицитъ до тѣхъ размѣровъ, что прибавить къ нему десятокъ милліоновъ на ненужную перестройку Большого театра для той итальянской оперы, которую уже имѣть не предполагается, показались чистыми пустяками, почти экономіей? А затѣмъ прощайте. Станиславскій крестъ будетъ вѣчно напоминать мнѣ о вашей простотѣ...

Слушая эти слова, публика наша навѣрное заплакала бы и... не исправилась бы.

ГЛАВА XIV.

О нѣмецкомъ театрѣ.

Извѣстіе, что дирекція театровъ прекращаетъ содержаніе нѣмецкой труппы, принято было нашею печатью съ какимъ-то злорадствомъ, точно полиція, въ угоду князю Бисмарку, вынуждала жителей С.-Петербурга ходить въ нѣмецкій театръ. Въ нѣкоторыхъ газетахъ такъ и было напечатано, что этому «нельзя не порадоваться».

Мы, признаться, не можемъ постигнуть, въ чемъ тутъ была радость, и объясняемъ ликованіе нѣкоторыхъ представителей нашей печати русскою некультурностью, которая легко подвигаетъ насъ на уничтоженіе и такъ трудно на созиданіе. Театры, на устройство которыхъ потрачены долгіе годы усилій, уничтожаются у насъ такъ же легко, какъ дѣдовскіе парки съ ихъ столѣтними деревьями.

Мы понимаемъ, что дирекція для уменьшенія своего дефицита желала избавиться отъ содержанія нѣмецкой труппы, какъ избавилась она отъ содержанія итальянской оперы, и по всей вѣроятности избавится современемъ отъ содержанія французскаго театра и балета и тѣсно связаннаго съ послѣднимъ театральнаго училища. Но при чемъ тутъ выгоды и «радость» публики? Люди равнодушные къ литературѣ и искусству могли, пожалуй, не печалиться, но и для нихъ не было, кажется, повода радоваться.

С.-Петербургъ и безъ того принадлежитъ къ числу весьма скучныхъ городовъ, гдѣ нѣтъ почти никакой умственной жизни и гдѣ все интеллектуальное движеніе сводится къ пересудамъ о чиновничьихъ перемѣщеніяхъ. Театры изстари сосредоточивали у насъ зимою умственные интересы образованнаго обще-

ства, такъ какъ лѣтомъ столица наша совсѣмъ запираетъ, отдается во власть мостильщикамъ мостовыхъ и штукатурамъ, а «властителями думъ» являются тогда Излеры, Егаревы и Гинцбурги.

Въ этомъ отношеніи уничтоженіе каждаго театра въ Петербургѣ не лишено общественнаго значенія. Это «дефицитъ» уже дѣйствительный, который рублями трудно измѣрить. Повсюду, впрочемъ, заботятся не объ уменьшеніи, а объ увеличеніи числа разумныхъ и серьезныхъ зрѣлищъ, къ каковымъ прежде всего относятся театры. Парижъ своими театрами и привлекаетъ въ значительной мѣрѣ ту массу людей, которая ее посѣщаетъ ежегодно. Даже во время всемірной выставки гораздо менѣе людей смотрѣло машины и мануфактуры, чѣмъ анамитскихъ и явайскихъ актеровъ и актрисъ. Нѣмецкая драматургія не можетъ, конечно, далеко сравняться ботатствомъ съ французскою, но, не говоря уже о такихъ литературныхъ колоссахъ, какъ Лессингъ, Гете или Шиллеръ, равныхъ которымъ очень немного въ литературахъ всѣхъ націй, она все-таки не лишена значенія. Различныя ея школы: романтики, фаталисты-трагики, молодая Германія, современные реалисты выставили не мало талантовъ, почетное имя которыхъ всѣмъ извѣстно: Иммерманъ, Грильпарцеръ, Гутцковъ, Готшаль, Геббель, Граббе, Хальмъ, Раупахъ, Бауернфельдъ, Бенедиксъ и т. д., и т. д. Даже по части легкой оперетки нѣмцы успѣли занять довольно выдающееся положеніе въ лицѣ Зуппе, Миликера, Жонаса и друг.

Отрицать вліяніе нѣмцевъ на нашъ театръ нельзя. Коцебу, напр., въ переводахъ былъ въ провинціи однимъ изъ любимѣйшихъ писателей. Пріѣздъ мейнингенской труппы произвелъ почти цѣлую революцію въ системѣ постановокъ у насъ пьесъ на сценѣ. Теперь, когда вы видите на сценѣ хористовъ, размахивающихъ руками, какъ бы въ припадкѣ эпилепсіи, или цѣлый огородъ или лавку для заклада и продажи движимости (что должно обозначать аристократическіе салоны), вамъ отвѣчаютъ: «нельзя же, вѣдь такъ у мейнингенцевъ», или «это совершенно по-мейнингенски» *).

Отказываться отъ нѣмецкаго театра только потому, что онъ нѣмецкій, такъ же неразумно, какъ не читать нѣмецкихъ романовъ и книгъ, не ѣздить въ Германію, или не слѣдить за нѣмецкой политикой. Никто о чемъ-либо подобномъ, однако, не думаетъ,

*) Вѣрно сказалъ Соломонъ, что подъ луною нѣтъ ничего новаго: всѣ идеи, проведенныя гг. Маресомъ и Куффератомъ на мейнингенской сценѣ, заявлены полковникомъ Гробертомъ въ его книгѣ: «Драматическое исполненіе въ связи съ обстановкою сцены», изданной еще въ 1809 году.

такъ какъ это было бы смѣшно и свидѣтельствовало бы лишь о нашемъ умственномъ упадкѣ. Почему же нѣмецкій театръ, который существовалъ въ Петербургѣ непрерывно болѣе восьмидесяти лѣтъ*) (а прежде, до итальянской, существовала и нѣмецкая опера), дѣлалъ (напримѣръ, во времена Раббе) отличныя дѣла, вдругъ оказался невозможнымъ? Неужели наша публика стала менѣе просвѣщенною, или знаніе нѣмецкаго языка, не смотря на увеличеніе числа учебныхъ заведеній, такъ уменьшилось?

Затѣмъ, если нѣмецкій театръ не нуженъ для русскаго образованнаго общества, то въ здѣшней столицѣ онъ возможенъ и полезенъ, какъ развлеченіе спеціальное для людей нѣмецкой культуры. Вѣдь въ Петербургѣ болѣе 80,000 нѣмцевъ, т. е. населеніе, превосходящее населеніе многихъ нѣмецкихъ столицъ, притомъ масса его не чернорабочая, какъ въ этихъ столицахъ, а буржуазія и ремесленники. Близкое сосѣдство къ Петербургу Прибалтійскихъ губерній и Финляндіи, постоянное пребываніе уроженцевъ послѣднихъ на службѣ въ столицѣ, а также обширный дипломатическій корпусъ, съ своей стороны, должны бы давать достаточный контингентъ собственной публики для нѣмецкаго театра.

Надобно думать поэтому, что если нѣмецкій театръ сталъ такъ уже убыточенъ, то были тому какія-то особыя причины. Одна изъ главныхъ, по нашему мнѣнію,—большіе расходы на тѣ зрѣлища, которыя особенно любимы публикою. Бенефисъ г. Кондратьева обошелся, напримѣръ, для послѣдней въ такую сумму, на которую въ старые годы она могла видѣть пять или шесть спектаклей въ разныхъ театрахъ. Во всякомъ случаѣ, нисколько не настаивая на сохраненіи нѣмецкаго театра въ казенныхъ рукахъ, мы полагаемъ, что дирекціи слѣдовало попытаться облегчить частную антрепризу подобнаго театра. Уступка декорацій, библіотеки, костюмовъ, даже небольшая субсидія представляла бы затрату весьма разумную и противъ которой могли возражать развѣ люди, черезчуръ уже узко смотрящіе на вопросы искусства.

* * *

*) Нѣмецкій театръ существовалъ также въ прошломъ столѣтіи до 1757 года. Немедленно послѣ основанія Петербурга нѣмецкая труппа Іогана Куиста была переведена въ Петербургъ и помѣщалась на Мойкѣ у Пѣвческаго моста. Она особенно процвѣтала при Аннѣ Леопольдовнѣ, но уже при Аннѣ Іоанновнѣ была при дворѣ партія, руководимая графомъ Левенвольде, стоявкая за оперу и балетъ, почему при Елисаветѣ Петровнѣ нѣмецкая труппа стала mauvais genre, давала только Possen и посѣщалась мастеровыми и прислугою.

Впослѣдствіи выяснилось, что закрытіе нѣмецкаго театра имѣло политическое значеніе. Это была одна изъ репрессивныхъ мѣръ въ отвѣтъ на коварное въ намъ отношеніе князя Бисмарка! Не знаемъ, очень ли огорчился Бисмаркъ отъ такого закрытія, но петербургская публика, особенно иностранная колонія, лишилась зрѣлища. По прошествіи короткого времени сила вещей заставила нѣмецкіе спектакли возобновиться и дирекція оказывала всякое содѣйствіе антрепризѣ г. Бока, бывшаго режиссера казенной труппы.

ГЛАВА XV.

Постановка пьесъ.

«Усиленная заботливость объ обстановкѣ всегда свидѣтельствуетъ о паденіи литературнаго вкуса», говоритъ г. Аверкіевъ въ своей книгѣ «О драмѣ». Замѣчаніе это совершенно вѣрно и, конечно, легче руководить вдохновеніемъ портныхъ, чѣмъ поэтовъ. Пакенъ, Дусе, Вортъ чуть не ежедневно создаютъ chef d'oeuvres'ы по свой части, тогда какъ драматическія chef d'oeuvres'ы являются въ длинные промежутки времени.

Забывая эту истину, театральные реформаторы обратили особое вниманіе на постановку пьесъ и на улучшеніе декоративной части казенныхъ театровъ. До ихъ времени въ этой области искусства руководствовались главнымъ образомъ экономическими соображеніями. Въ какой степени декоративная часть обновлялась, легко судить потому, что къ одному сезону только для петербургскихъ театровъ было заказано семьдесятъ декорацій, изъ числа которыхъ болѣе сорока писались вновь, а прочія ремонтировались. Количество же новыхъ костюмовъ, необходимыхъ для зимняго сезона, трудно опредѣлить. Дирекція уступила даже часть костюмовъ изъ ея обширнаго гардероба болгарскимъ театрамъ. Наиболѣе роскошные костюмы она выставила на вѣнской театральной выставкѣ. Добросовѣстность въ монтировочномъ отношеніи доходила иногда до смѣшного, и г. Аверкіевъ острилъ, что когда ставилась «Власть тьмы» Толстого, то рѣчь шла о командировкѣ кого-то въ Тульскую губернію за навозомъ для украшенія декораціи 2-го акта, потому-де, что здѣшній навозъ не давалъ бы полной иллюзіи сельской жизни внутренней Россіи.

Случалось однако въ постановкахъ и не мало промаховъ. Камиля Демулена изображали въ усахъ; въ «Неронѣ» Рубин-

штейна всѣ римляне, начиная съ императора, были въ бородахъ.

Въ обставлявшейся съ большимъ вниманіемъ драмѣ Анри де Борнье «La fille de Roland» были также допущены промахи. Карлъ Великій, напримѣръ, длиннаго платья никогда не носилъ, кромѣ нѣкоторыхъ церемоній, а одѣвался какъ франкскій вождь. Г. Дево былъ одѣтъ монахомъ доминиканцемъ, а слѣдовало монахомъ карловингской эпохи: въ тюнику и клобукъ въ видѣ капюшона съ хвостами. Мужчины носили тогда волосы обрѣзанные по-римски, слѣдовательно у г. Гитри парикъ напрасно былъ съ длинными волосами; завязки на башмакахъ должны были быть у всѣхъ мужчинъ ярко красныя и гораздо гуще навязанныя. Паліумъ (покрывало) на головѣ женщинъ долженъ былъ быть надѣтъ какъ вуаль, а не какъ восточный тюрбанъ. Г-жа Брендо могла въ одномъ изъ дѣйствій и не надѣвать паліума, потому что дѣвушки являлись иногда и съ открытою головою, впрочемъ, очень рѣдко, ибо церковные соборы возобновили строжайшее приказаніе женщинамъ не являться публично простоволосыми, «такъ какъ онѣ не созданы по образу и подобію Божію».

Такихъ отступленій можно было найти не мало почти въ каждомъ новомъ спектаклѣ. Дирекція очень любила юбилейныя торжества и спектакли и каждый юбилей вызывалъ какія-либо замѣчанія. Юбилейный спектакль по случаю столѣтія Большого театра начался знаменитой сценой изъ 2-го акта оперы Глюка «Орфей». Дирекція считала, повидимому, Глюка второстепеннымъ артистомъ, ибо напечатала на афишѣ его имя мелкимъ шрифтомъ, тѣмъ же, что имя г. Минкуса, тогда какъ имена Мендельсона-Бартольди и г. Петипа были напечатаны жирнымъ шрифтомъ. Глюкъ, однако, головою выше кисло-сладкаго Мендельсона, а относительно искусства является геніальнымъ реформаторомъ. Такихъ именъ какъ Глюкъ не наберется въ лирическомъ искусствѣ и полдюжины, а французскую музыку онъ положительно создалъ, равно какъ онъ же является родоначальникомъ «музыки будущаго». Его предисловія или посвященія къ партитурамъ заключаютъ уже всѣ тѣ идеи, которыя потомъ старались развить Вагнеръ и другіе искатели «музыкальной правды».

Сцена, изображающая моментъ, когда Орфей своею музыкою утѣшаетъ и успокаиваетъ души грѣшныхъ въ аду, образецъ музыкальной декламаціи, которую такъ горячо отстаивалъ Глюкъ противъ итальянскаго виртуознаго пѣнія. Она и теперь не утратила ни силы, ни достоинствъ и очень понравилась нашей публикѣ, хотя арія Орфея была не по голосу г-жѣ Славиной

и послѣдняя плохо декламировала. Въ декоративномъ отношеніи картина ада была поставлена г. Петипа чрезвычайно эфектно, что очень содѣйствовало впечатлѣнію, но какъ это гг. театральные реформаторы допустили въ древне-греческомъ аду чертей съ рогами и женщинъ въ католическихъ монашескихъ рясахъ!

Выборъ «Орфея» для юбилейнаго спектакля былъ однако совершенно неумѣстенъ. Глюкъ ровно никакого вліянія на русскую музыку прошлаго столѣтія не имѣлъ, да и самъ «Орфей», данный въ первый разъ въ Италіи въ 1762 году и въ Парижѣ въ 1772 году, въ Петербургѣ впервые былъ поставленъ въ 1868 году, когда «могучая кучка» объяснила значеніе Глюка.

Еще менѣе понятна была постановка современнаго балета г. Петипа. Незамысловатые танцы XVIII столѣтія отлично извѣстны всѣмъ балетмейстерамъ, костюмы также; слѣдовательно не было ничего проще, какъ приблизительно возстановить одинъ изъ балетовъ прошлаго вѣка. Для этого даже не требовалось и ровно никакихъ усилій, стоило только поставить не сходящую до сихъ поръ у насъ съ афиши «Тщетную предосторожность», одинъ изъ любимѣйшихъ комическихъ балетовъ XVIII столѣтія, сочиненіе Доберваля. Исторія послѣдняго любопытна.

Въ 1761 году въ Парижской операѣ дебютировалъ ученикъ Новерра, молодой танцовщикъ Жакъ Берше, который перемѣнилъ свое имя на болѣе благозвучное Доберваля. Здоровый, красивый и веселый, хотя и не очень смѣлый въ танцахъ, онъ быстро вскружилъ голову всѣмъ великосвѣтскимъ женщинамъ и сдѣлался la coquelicche версальскихъ и парижскихъ дамъ. Быстро вмѣстѣ со славою онъ пріобрѣлъ отель въ Парижѣ и замокъ въ Шампаньи. Мало того, Доберваль сталъ любовникомъ графини Дюбарри, и когда императрица Екатерина II пригласила Доберваля въ Петербургъ, то всемогущая фаворитка собрала въ одинъ вечеръ 60,000 ливровъ на уплату долговъ танцовщика и заставила Людовика XV первымъ подписаться на 10,000 ливровъ.

Отъѣздъ танцовщика изъ Парижа такъ взволновалъ правительство, что оно не имѣло времени объясниться съ депутатами сейма, пріѣхавшими съ протестомъ противъ перваго раздѣла Польши.

Скоро съ должностью перваго придворнаго танцовщика Доберваль соединилъ званіе балетмейстера, но зависть Гарделя не дала ему по этой части ходу, пока бракъ съ танцовщицей Теодоръ, вооружившій противъ Доберваля всѣхъ парижскихъ красавицъ, не заставилъ его перейти балетмейстеромъ въ Бордо. Браку этому мѣшало даже правительство, посадившее Теодоръ

въ тюрьму, но любовь превозмогла всѣ препятствія. Въ Бордо Доберваль поставилъ рядъ балетовъ, изъ которыхъ «La Fille mal gardée» и пріобрѣлъ всемірную извѣстность, достигшую и до нашего времени, хотя идея этого балета пришла Добервалю—какъ гласитъ безпристрастная исторія — когда онъ, сидя въ кабачкѣ, увидѣлъ на стѣнѣ лубочную картинку, изображавшую похожденія заблудшей дѣвицы.

«Сонъ въ лѣтнюю ночь», данный вмѣсто балета «Тщетная предосторожность», въ первый разъ былъ поставленъ въ 1879 году въ Петергофѣ, на Ольгинскомъ островѣ, по случаю пріѣзда итальянскаго наслѣднаго принца. Этотъ крошечный балетикъ г. Петипа для юбилея значительно пополнилъ, взявъ кое-что изъ своей «Бабочки» и изъ коронаціоннаго балета «Ночь и День»; между прочимъ изъ послѣдняго заимствовано весьма эфектное окончаніе, именно какъ при восходѣ солнца замираетъ жизнь ночныхъ насѣкомыхъ. Это изображено очень красивыми группами лежащихъ танцовщицъ. Къ сожалѣнію, эфекты картинъ пропадали отъ дурного освѣщенія. Нельзя также было одобрить декораціи. Онѣ очень плохи и не соотвѣтствовали поэтичности сюжета и музыки, взятой искусно во многихъ мѣстахъ г. Минкусомъ изъ извѣстной музыки Мендельсона-Бартольди къ шекспировской комедіи «Сонъ въ лѣтнюю ночь». Декораціи также были слишкомъ тѣсно разставлены; танцовщицамъ въ ансамбляхъ негдѣ было танцовать.

Для своего балета г. Петипа взялъ ту часть шекспировской комедіи, гдѣ Оберонъ, чтобы отомстить Титаніи, не отдавшей ему одного изъ своихъ пажей, заставляетъ ее, подъ вліяніемъ фильтра, влюбиться въ уродливаго и глупаго Боттома, которому въ придачу Оберонъ надѣваетъ ослиную голову. «Всякій разъ, когда мы видимъ красивую или умную женщину, ласкающую глупаго или уродливаго мужчину, говоритъ одинъ критикъ, мы вспоминаемъ Титанію и Боттома»... Эта мораль—особенно пригодная для балета—искусно было вставлена въ рядъ фантастическихъ картинъ, живыхъ и граціозныхъ. Бабочки, мухи, кузнечики, феи, живые цвѣты, какъ въ фантазіи Шекспира, порхали передъ нами въ образѣ лучшихъ нашихъ хореграфическихъ силъ, почти исключительно, впрочемъ, женскихъ. Любители красивой наружности—а въ таковыхъ на земномъ шарѣ недостатка, кажется, нѣтъ *)—поставили бы хорошія отмѣтки

*) По этому поводу нельзя не вспомнить анекдотъ о покойномъ Даргомыжскомъ. Ему замѣтили, что одна пѣвица, кажется, въ концертѣ пѣла фальшиво.

— Нѣтъ, она такая хорошенькая, отвѣтилъ авторъ «Русалки».

По такому же силлогизму публика многое прощаетъ хорошенькимъ артисткамъ.

на конкурсномъ испытаніи г-жамъ Оголейтъ 3-й, Львовой, Николаевой, Жуковой 2-й, Недремской, Вишневской и Всеволодской. Впрочемъ, пропущенныя въ этомъ спискѣ да не считаютъ себя обиженными: въ типографіи не хватило бы шрифта, если разбирать подробно достоинства десятковъ хорошенькихъ женщинъ.

Если ошибаются дирекція и режиссеры, то иногда ошибаются и театральные критики. Говоря объ исполненіи на Михайловскомъ театрѣ «Henri III et sa cour», рецензентъ «Голоса», желая блеснуть историческими познаніями обратился къ режиссеру съ слѣдующимъ наставленіемъ: «Не мѣшало бы позаботиться, чтобы придворные Генриха III и сама королева не произносили на французскій манеръ итальянскихъ именъ. Въ эпоху дѣйствія драмы Дюма весь французскій дворъ отлично говорилъ по-итальянски и никакъ не могъ называть вдовствующую королеву «Катериной de Медичисъ», а ея астролога «Рюжьери». Менѣе же всего могла дѣлать это сама Катерина Медичи».

Не знаемъ, что отвѣчалъ на это режиссеръ, но замѣчаніе «Голоса» было, прежде всего, противно кореннымъ условіямъ драмы. Выводя итальянца, нѣтъ надобности заставлять его коверкать французскій языкъ — развѣ это понадобится для комизма; въ подобномъ ломаніи нѣтъ натурализма, потому что если гнаться за послѣднимъ, то надобно, чтобы и всѣ монологи итальянецъ произносилъ по-итальянски, потому что, понятно, въ натурѣ итальянецъ можетъ думать и говорить про себя только по-итальянски. А такое двоеречіе на сценѣ — нелѣпость.

Во-вторыхъ, замѣчаніе «Голоса» противно исторіи. Если итальянскій языкъ былъ въ XVI столѣтіи въ модѣ, то французскій и тогда уже былъ въ сильномъ ходу. Маргарита, сестра Филиппа II, писала изъ Фландріи своему брату письма по-французски, хотя тотъ не терпѣлъ никакого языка, кромѣ кастильскаго. Спеціально о Катеринѣ Медичи знаменитый Брантомъ, который ее лично превосходно зналъ, пишетъ («Vie des dames illustres»): «Она хорошо говорила и произносила по-французски, хотя и была итальянка. Съ итальянцами она обыкновенно говорила по-французски, такъ она уважала Францію и ея языкъ. Своимъ искусствомъ въ рѣчахъ она любила щеголять передъ аристократами, иностранцами и посланниками, дѣлавшими ей визиты»...

А рецензентъ «Голоса» желалъ Катерину Медичи заставить говорить съ акцентомъ, съ тѣмъ, вѣроятно, съ которымъ говорятъ въ Парижѣ итальянскіе трубочисты!

О постановкѣ «Альдоны».

Мы согласны съ музыкальными критиками, что «Альдона» Понкіелли произведеніе ничтожное, хотя превосходно исполненное и очень роскошно поставленное, но вотъ объ этой-то «роскоши» намъ и хочется сказать нѣсколько словъ.

Какой-то острякъ распустилъ во время представленія оперы слухъ, что «Альдону» сочинилъ ресторатеръ Пивато. Если послѣдній въ сочиненіи неповиненъ, то въ постановкѣ оперы можно думать, что ею руководилъ какой-нибудь итальянскій поваръ. Такъ какъ за эту обстановку дирекцію нѣкоторыя газеты расхваливали и обстановка вѣроятно стоила не одинъ десятокъ тысячъ рублей—расходъ не маленькій для оперы, которая шла въ сезонъ шесть-семь разъ и никогда не сдѣлалась репертуарною, то мы считаемъ нелишнимъ сдѣлать нѣсколько замѣчаній. Прежде всего укажемъ, что у насъ черезчуръ увлекаются роскошью постановокъ. Затраты въ этомъ случаѣ простительны только тогда, когда онѣ соображаются съ достоинствомъ произведенія, самая же роскошная постановка не сдѣлаетъ успѣха вещи, если она дрянная по существу,—доказательство «Ричардъ III». Затѣмъ, если затрачиваются на постановку большія деньги, да еще казенныя, безъ надежды вернуть ихъ, то предполагается, что это дѣлается въ интересахъ искусства. Тогда постановка должна быть сдѣлана глубоко обдуманно: важно не количество папье-маше, сусальнаго золота и мишуры, а вѣрность эпохѣ, изящный вкусъ и соотвѣтствіе всѣхъ аксессуаровъ даже въ мелочахъ.

На этотъ счетъ постановка «Альдоны» не могла похвалиться. Въ театрѣ мы слышали, правда, мнѣніе, будто бы ничего лучшаго нельзя было и сдѣлать, ибо намъ извѣстны только литовскіе «колдуны», что же было въ Литвѣ въ XIV вѣкѣ, самъ чортъ будто бы не знаетъ, но это мнѣніе, очевидно, не выдерживаетъ ни малѣйшей критики. И литовскія постройки, и костюмы, и вооруженіе, и обычаи, и религіозные обряды очень хорошо извѣстны и неоднократно были описываемы и изслѣдуемы; о рыцаряхъ-меченосцахъ, среди которыхъ происходитъ вся сцена, кромѣ пролога, и говорить нечего. Ихъ жизнь можно возсоздать хоть сейчасъ до мельчайшихъ подробностей.

Въ Маріенбургѣ, или по-польски Мальборгѣ, сохранился и соборъ, гдѣ провозглашали Валенрода гросмейстеромъ, и дворецъ, гдѣ онъ жилъ, и портретъ Конрада; поэтому не было надобности во второй картинѣ г. Цуккерману вмѣсто Маріенбурга рисовать какой-то видъ города Брюгге. О нелѣпости

первой декораціи, гдѣ на берегахъ Нѣмана, въ окрестностяхъ Ковно, изображены безлѣсныя Аппенинскія горы, и говорить нечего, какъ равно о нелѣпости въ этой декораціи готическаго замка. Въ Трокахъ, Крево и др. мѣстахъ до сихъ поръ сохраняются развалины литовскихъ каменныхъ замковъ, стоило ихъ только срисовать и дополнить. Еще безсмысленнѣе декорація апоѳеоза, по либрето и мысли композитора: такъ какъ Валенродъ погибаетъ невинною жертвою патріотизма, то въ апоѳеозѣ литовскія богини вѣнчаютъ его. Понятно, что литовскія миѳологическія представленія должны происходить на литовской почвѣ. Картина была бы эфектна, если бы публика увидала родину Валенрода—литовскіе болота и лѣса; вмѣсто этого являлись тропическія пальмы и смоковницы, заимствованныя изъ какого-то стараго балета.

Конечно, позаимствованіе было сдѣлано изъ экономіи, но подобная бережливость при излишнихъ затратахъ на первыя картины производила впечатлѣніе ложки дегтя въ бочкѣ меду. Декораціи третьей и четвертой картины также были неважны. А въ третьей картинѣ, во время пиршества, дурно распланированы сидящіе, почему танцы производили впечатлѣніе толкотни и картина вышла не довольно эфектною.

За рисунками для костюмовъ оперы дирекція обратилась къ Эделю въ Миланъ. Этотъ молодой жидокъ, котораго настоящая фамилія Эдельвейсъ, извѣстенъ по оригинальному раскрашиванію обертокъ для романсовъ, издаваемыхъ музыкальнымъ магазиномъ Рикорди; но одно дѣло — обертки, другое— знаніе литовско-прусской жизни. На этотъ счетъ г. Эдель не отличился; народные костюмы его были просто ужасны.

Одежда древнихъ литовцевъ между тѣмъ хорошо извѣстна. Дѣвицы носили разноцвѣтное холщевое платье, головы покрывали платкомъ, который пристегивали на правомъ плечѣ, носили браслеты, серьги, цѣпочки и разныя погремушки, волоса убирали лентами, шнурками. На верхнемъ платьѣ посреднѣ и на рукавахъ вшѣли маленькіе колокольчики. Замужнія носили на головѣ завой, старухи—шапочки. Мужчины ходили въ рубахахъ, разрѣзанныхъ спереди, нижнее платье носили не очень широкое, подвязанное у обуви, кафтанъ короткій, обтянутый, съ нѣсколькими фалдами, застегивавшійся множествомъ пуговокъ; сверху надѣвали тулупъ, лѣтомъ—шерстью вверхъ. Шапки носили мѣховыя и войлочныя, а лѣтомъ—соломенныя и тростниковыя. Князья носили высокія шапки на подобіе сахарной головы и т. д. Остатки этихъ костюмовъ и теперь легко найти въ Ковенской и Виленской губерніяхъ. Въ Литвѣ XIV столѣтія было также сильно русское вліяніе, а значитъ и вліяніе

русскихъ модъ. Вмѣсто этого г. Эдель нарисовалъ какіе-то польскіе кунтуши и казачьи костюмы съ широкими шароварами. Это въ XIV-то столѣтіи! Литовцы были вооружены сѣкирами и палицами, здѣсь же они были подпоясаны саблями. Иные были съ бородами, хотя литовцы бородъ не носятъ. Забавнѣе всѣхъ былъ костюмы г-жи Дюранъ; въ 3-й картинѣ она являлась одѣтою Периколой, въ первомъ—въ платьѣ polonais, точно какая-нибудь Lodoïska изъ парижскаго бун-бун.

Въ костюмахъ рыцарей-меченосцевъ также было не безъ ошибокъ. Крестъ на мантіи гросмейстера долженъ былъ быть золотой, а не черный, щиты у рыцарей вороненые, а не золоченые и т. д. Сцена посвященія гросмейстера не соотвѣтствовала сохранившемуся въ деталяхъ церемоніалу, который можно было возсоздать, разъ реализмъ доведенъ до фигурированія на сценѣ шутовской процессіи католическаго епископа и клириковъ съ курящимися кадильницами. Забыто было также, что въ концѣ XIV столѣтія уже имѣлось огнестрѣльное оружіе, а такъ какъ дирекція обожаетъ показывать оружіе при каждомъ удобномъ и неудобномъ случаѣ цѣлыми арсеналами, то вотъ представлялся случай еще разъ сдѣлать заказъ для пополненія пробѣла.

Столько же промаховъ, сколько и другіе участники постановки, надѣлалъ балетмейстеръ. Балеты, впрочемъ, вездѣ не очень гоняются за правдою. Въ Парижѣ въ операѣ «Франческо да-Римини» мы видѣли Розиту Морн танцующую «габанеру», т. е. гаванскій танецъ—это за двѣсти-то лѣтъ до открытія Америки!! Въ этомъ же родѣ и танцы въ «Альдонѣ». Народные литовскіе танцы «ласточка», «кукушка», «заячикъ» и др. существуютъ и понынѣ; одинъ изъ нихъ «битва» носитъ прямо слѣды воспоминаній о меченосцахъ и очень подходилъ бы къ танцамъ 2-го акта; вмѣсто того балетмейстеръ пустилъ канканчикъ изъ Баль-Мабиля и гдѣ же? среди духовныхъ рыцарей, которыхъ уставъ былъ такъ строгъ, что они не имѣли права цѣловать родныхъ матерей, чтобы не прикоснуться къ женщинамъ. У насъ же рыцари плясали вмѣстѣ съ танцовщицами испанскими и греческими.

Пожалуй скажутъ, что это придирка, но почему же еще въ 60-хъ годахъ возмущались, когда какой-то остроумный директоръ вставилъ качучу въ «Жизнь за царя». Почему это казалось смѣшнымъ на польскомъ балѣ XVII столѣтія, а естественно у духовныхъ рыцарей въ концѣ XIV? Вѣдь если можно по произволу ставить танцы, то отчего не поставить трепака въ «Андѣ». Вообще, когда идетъ рѣчь объ операхъ изъ египетской жизни, сейчасъ является строгій пуризмъ, — того нельзя, этого нельзя; но какъ только что-нибудь коснется менѣе зна-

комыхъ публикѣ народностей, такъ уже всякіе анахронизмы и нелѣпости возможны. Между тѣмъ Литва составляетъ нераздѣльную часть Россіи, и если гдѣ была возможна толковая постановка оперы изъ литовской жизни, то именно у насъ, потому и требовать ея мы въ полномъ правѣ.

Костюмы балета были очень изящны и доказывали, что не за чѣмъ было обращаться и за другими костюмами въ Миланъ; но вѣрность эпохѣ нисколько не лучше измышленій г. Эделя. Греческіе костюмы, напримѣръ—это на половину албанскіе, на половину мусульманскіе новѣйшіе костюмы, вошедшіе въ моду въ гаремахъ. А г. Петипа такъ одѣтыхъ гречанокъ заставилъ откалывать колѣнца, совсѣмъ не соотвѣтствовавшія достоинству восточнаго наряда.

ГЛАВА XVI.

О правѣ плескать руками, вызывать и двигаться въ театрѣ.

Въ числѣ многочисленныхъ реформъ, предпринятыхъ въ послѣднее время, вышло распоряженіе дирекціи, приглашавшее публику не аплодировать во время дѣйствія и воспрещавшее артистамъ выходить на аподисменты. Такъ какъ театры наши просуществовали болѣе столѣтія безъ такого воспрещенія, то мы сочли долгомъ протестовать отъ имени публики въ «Новомъ Времени», которое одобряло распоряженіе дирекціи. Мы писали слѣдующее:

«Мы никакъ не можемъ согласиться съ однимъ изъ театральныхъ хроникеровъ «Новаго Времени», одобряющимъ анонсы, наклеенные въ казенныхъ театрахъ и приглашающіе публику не аплодировать во время дѣйствія и не вызывать артистовъ, чтобы не нарушать цѣлостности драматическаго впечатлѣнія и сценической иллюзіи» и увѣряющимъ даже, будто бы это распоряженіе «благотворно повліяетъ на драматическую литературу». Въ данномъ случаѣ восхищаться вовсе нечѣмъ и вотъ почему:

1) Рукоплесканіе есть движеніе рефлекторное, которое человѣкъ дѣлаетъ безсознательно и настолько часто, насколько онъ живо чувствуетъ; поэтому разные народы рукоплещутъ различно. Запрещать же аплодировать такъ же наивно, какъ запрещать чихать, зѣвать или мигать.

2) Рукоплесканіе, какъ выраженіе восторга, не относятся только до театра и артистовъ; аплодируютъ въ парламентахъ, на юбилейныхъ торжествахъ, на обѣдахъ во время застольныхъ рѣчей, на скачкахъ, на судѣ; древніе греки аплодировали Геродоту, читавшему свою исторію, въ Италіи аплодируютъ при появленіи короля, во Франціи — на лекціяхъ профессорамъ. Войска аплодировали Наполеону, въ Испаніи аплодируютъ

быкамъ. При этомъ всѣ аплодируютъ въ моментъ испытаннаго впечатлѣнія, а не получасомъ позже. Для запоздалыхъ аплодисментовъ требуется наемная клака.

3) Если рукоплесканія заслуженны, если они вырываются во время дѣйствія невольно (а мы и говоримъ именно о таковыхъ, а не о подготовленной клакѣ), то это лучшая награда для уважающихъ свое искусство артистовъ и лучшее мѣрило ихъ достоинства. Сколько разъ случалось видѣть, что восторгамъ публики не было конца и артистъ, тронутый искренностью ихъ проявленія, непритворно плакалъ. Возможно ли эти неподдѣльные восторги откладывать на 20 минутъ, въ ожиданіи антракта?

4) Регламентировать аплодисменты вовсе не новое дѣло. Тутъ дирекція наша ничего не выдумала. Въ Римѣ публика, какъ и вообще на югѣ (теперь, напр., въ Италіи), очень любила аплодировать и кричать (почему во Франціи клакеровъ и зовутъ les romains); поэтому со временъ императора Августа театральные чиновники того времени старались «упорядочить» аплодисменты, въ особенности во время лирическихъ представленій. Послѣдній изъ артистовъ, оканчивавшихъ дѣйствіе, говорилъ: «Vedete et applaudite!» Одинъ изъ музыкантовъ давалъ тонъ и публика, раздѣлившись на два хора, кричала въ тактъ формулу восторга.

5) Неронъ пошелъ еще далѣе въ смыслѣ регламентаціи. Когда онъ игралъ на сценѣ, Сенека и Бурръ давали сигналъ аплодисментовъ словами: «Plaudite, cives!» Молодые всадники поддерживали ихъ, а солдаты, разставленные въ толпѣ, способствовали единодушію и своевременности рукоплесканій. Этотъ порядокъ сохранялся до царствованія Теодориха. Спрашивается, что Неронъ за указка для дирекціи? Да и примѣръ мудраго Сенеки не служитъ оправданіемъ *).

---

*) Такъ какъ Неронъ, благодаря Рубинштейну, вошелъ было въ моду, то мы слегка займемся и Нерономъ. Если Рубинштейна можно было назвать царемъ артистовъ, то Неронъ представляетъ рѣдкое явленіе артиста-царя.

Историки реформу клаки приписываютъ именно Нерону. Послѣдній любилъ по цѣлымъ часамъ въ циркѣ распѣвать въ носъ и фальшиво. Публика и тогда, какъ и теперь, не любила этой «музыки будущаго» и засыпала. Чтобы подбодрить публику, Бурръ и Сенека, бывшіе воспитатели императора, стоя около сцены, давали сигналы аплодисментовъ клакерамъ — Augustani — криками: «Plaudite, cives!» Эта формула стала въ Римѣ традиціонною.

Мы говорили, что Неронъ пѣлъ фальшиво; горе тѣмъ, кто рѣшился бы пѣть при немъ вѣрно. Одинъ виртуозъ изъ Кориноа попытался было это сдѣлать и вызвалъ аплодисменты публики. По знаку Нерона прочіе артисты бросились на несчастнаго, прижали его къ колоннѣ и пронзили горло кинжаломъ. Такимъ образомъ г. Сильва, который, изображая въ операхъ Рубинштейна Нерона, пѣлъ вѣрно, совершалъ въ сущности историческій подлогъ.

Неронъ былъ не только пѣвцомъ, но и мимомъ, атлетомъ, танцовщикомъ

«6) Въ прошломъ столѣтіи горячія театральныя войны изъза актрисъ возбудили вновь вопросъ о злоупотребленіи аплодисментами. Въ пользу рукоплесканій высказались, однако, Дора̀тъ, Вольтеръ, а ранѣе Мольеръ и друг. писатели. Вотъ ужъ подлинно можно повторить теперь слова Сумарокова: «неужели Москва повѣритъ скорѣе частному приставу, нежели господину Вольтеру».

«Самое курьезное, что недавно еще приказано было считать число вызововъ для артистовъ и представлять о томъ рапортичку по начальству, какъ мѣрило того, насколько артисты нравятся публикѣ. Послѣдняя ожидала, что скоро учредятъ «контору рукоплесканій» для веденія точной статистики и отчетности съ контролерами мужского пола и помощницами женскаго, и вдругъ «какой съ помощью Божьею неожиданный оборотъ» — рукоплесканія воспрещены и, хотя косвенно, воспрещается артистамъ раскланиваться и выходить на вызовы, т. е., короче говоря, быть вѣжливыми.

«Мы не отрицаемъ, впрочемъ, что рукоплескапія и вызовы иногда скучны, особенно когда переходятъ въ такъ называемые «телячьи восторги», и безтолковы. Еще Жанъ-Жакъ Руссо замѣтилъ, что пѣвицамъ аплодируютъ только за фокусы, какъ шарлатанамъ на ярмаркѣ. Но спектакли безъ аплодисментовъ еще скучнѣе и мертвенно холодны. Это можно наблюдать на парадныхъ спектакляхъ, гдѣ не аплодируютъ изъ весьма понятной деликатности. Но уменьшить телячьи восторги нельзя, не измѣняя темперамента и воспитанія публики. Для этого регламенты совершенно безсильны. И много еще пройдетъ времени, пока человѣчество согласится съ поэтомъ, что «молчаніе есть аплодисментъ истинныхъ и прочныхъ впечатлѣній».

«7) Во Франціи всегда аплодировали среди дѣйствія; зна-

и актеромъ. Огромное брюхо на жидкихъ ногахъ не мѣшало ему, танцуя, получить въ Греціи 1,800 вѣнковъ — это побольше того, что собираютъ наши балерины.

Ничто не оскорбило такъ Нерона, какъ когда Виндексъ — у насъ воплощавшійся г. Котони — возмутивъ гальскіе легіоны, назвалъ въ своей прокламаціи Нерона «скернымъ музыкантомъ». Тогда еще, видно, не считалось честью принадлежать къ «могучей кучкѣ». Обиженный Неронъ обратился въ сенатъ съ письмомъ, взывая къ его мнѣнію въ пользу своего музыкальнаго таланта и обѣщая богамъ въ случаѣ успѣха играть на публичномъ празднествѣ на гидравлическомъ органѣ и танцовать пляску Турнуса.

Противъ возмутившихся легіоновъ Гальбы Неронъ думалъ дѣйствовать мимикою, именно—выйти на встрѣчу бунтовщикамъ и слезами растрогать ихъ. Даже заслыша звуки всадниковъ, посланныхъ убить его, въ то время, когда онъ уже скрывался, бросивъ Римъ, Неронъ продекламировалъ изъ Иліады стихъ: «Топотъ коней поразилъ мой слухъ!». Послѣднія слова его были послѣ того, что онъ неловко хотѣлъ лишить себя жизни: «Какого артиста теряетъ міръ!»

менитыя слова Тальмы въ «Manlius» «Qu'en dis-tu?» прерывались обыкновенно безконечными аплодисментами и хроникеръ «Новаго Времени» совершенно не правъ, утверждая, что въ настоящее время во Франціи не аплодируютъ среди дѣйствія. Напротивъ, для этого уже болѣе какъ 60 лѣтъ, по примѣру итальянцевъ, и заведена клака (les chevaliers du lustre — отъ обычая сажать клакеровъ въ партерѣ подъ люстрою). Англичане — на что совершенные идолы, и тѣ отлично хлопаютъ артистамъ и заставляютъ ихъ повторять то, что нравится.

«8) До сихъ поръ цензура была только для выраженія неодобренія и критики. Но и право свистать въ театрахъ многими писателями считалось правомъ, «покупаемымъ публикою при входѣ»; но никто никогда не оспаривалъ еще права приходить въ восторгъ. Неужели и этимъ правомъ нельзя пользоваться у насъ иначе, какъ по концессіи?

«9) Въ доказательство необходимости воспрещенія аплодировать, хроникеръ приводилъ случай въ балетѣ съ г-жею Бріанцой; но не говоря о томъ, что случай весьма маловаженъ *), о воспрещеніи аплодировать въ балетѣ не можетъ быть и рѣчи; энергію танцовщицъ и танцовщиковъ необходимо подбадривать, для этого и служатъ рукоплесканія. Испанскіе, напр., національные танцовщики и танцовать не могутъ, если въ это время нѣтъ ударовъ въ ладоши. Объясненіе этого можно найти въ каждомъ учебникѣ физіологіи.

«Въ балетѣ и аплодируютъ, какъ извѣстно, не такъ, какъ въ другихъ театрахъ. Тутъ глазки артистокъ невидимыми электрическими нитями соединяются съ руками первыхъ рядовъ партера, и эти руки хлопаютъ въ тактъ, сообразно съ темпомъ танца, причемъ хлопаютъ въ кредитъ, не дожидаясь окончанія танца, а преимущественно въ началѣ его. Это объясняется отчасти тѣмъ, что танцы идутъ непрерывно, а если бы хлопать по окончаніи исполненія, то аплодисменты доставались бы слѣдующей за отличившейся артисткѣ, а не по адресу.

«По поводу воспрещенія хлопать во время представленій въ нѣкоторыхъ газетахъ былъ указанъ еще на прекрасный будто бы примѣръ въ этомъ случаѣ парижскихъ театровъ. Писавшіе очевидно не имѣли понятія, какъ это дѣло ведется въ Парижѣ. На тамошнихъ театрахъ генеральныя репетиціи происходятъ при полномъ театрѣ и съ участіемъ критики. Тутъ аплодируетъ по своему вдохновенію публика. Эти аплодисменты тщательно отмѣчаются, записываются и затѣмъ клакою въ послѣ-

*) Будто бы Бріанца, въ одной изъ драматическихъ сценъ, услышавъ аплодисменты, вдругъ просіяла и стала улыбаться.

дующія представленія тщательно воспроизводятся. Публика это знаетъ, а потому и вовсе отучилась хлопать (кромѣ немногихъ наивныхъ иностранцевъ), чтобы не быть смѣшанною съ клакерами. Насколько такой порядокъ разуменъ, оцѣнить не трудно. А почему онъ упорно держится, подробно разбирать не стоитъ; главнымъ образомъ тутъ замѣшана сторона финансовая. По части же рутины французы, какъ извѣстно, превосходятъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ всѣ другія націи».

За дирекцію вступился и г. Суворинъ; онъ отвѣчалъ намъ слѣдующее:

Авторъ этого письма, очевидно, человѣкъ очень остроумный и весьма начитанный. Все, что онъ говоритъ относительно рукоплесканій среди дѣйствія, вполнѣ справедливо и просьба дирекціи къ публикѣ «воздерживаться отъ рукоплесканій» останется безъ результата. Тутъ никакія просьбы и никакія регламентаціи невозможны и никакая полиція не остановитъ рукоплесканій. Право публики выражать свое одобреніе, свой восторгъ останется во всей силѣ. Но мы совершенно сочувствуемъ распоряженію дирекціи, которымъ «воспрещается артистамъ, среди дѣйствія, раскланиваться и выходить на вызовы». Авторъ прибавляетъ: «т. е., короче говоря, быть вѣжливыми» (воспрещается). Въ томъ-то и дѣло, что артисты ужъ стали слишкомъ вѣжливы: стоитъ публикѣ, среди дѣйствія, когдъ актеръ уходитъ, наградить его рукоплесканіями, какъ артистъ начинаетъ многократно выказывать свою вѣжливость, прерывая дѣйствіе и ставя своихъ товарищей, остающихся на сценѣ, въ довольно глупое положеніе. Это слѣдуетъ устранить, какъ устранено это на французскихъ театрахъ повсюду. Артисты выходятъ раскланиваться съ публикой только послѣ паденія занавѣса, и это нисколько не вліяло вредно на французскихъ артистовъ. Извѣстно, что Франція остается страною, гдѣ актерское искусство развито наиболѣе. Мы думаемъ, что это распоряженіе дирекціи такъ справедливо, что его нельзя уязвить и безспорнымъ остроуміемъ автора письма.

Что касается балета, то на него незачѣмъ, по нашему мнѣнію, распространять это правило. Если бы танцовщицы не только раскланивались среди дѣйствія на сценѣ, но если бы онѣ даже спускались въ партеръ и пожимали руки своимъ обожателямъ, мы въ этомъ никакого вреда и неудобства для сущности балета не видимъ.

Дирекція послѣдовала совѣту г. Суворина и разрѣшила выходы на вызовъ только въ балетѣ. Въ другихъ театрахъ публика все-таки настойчиво вызываетъ, хотя артисты и не выходятъ; несомнѣнно, что публика портила часто весь эфектъ сценъ неумѣстными ревами, вызовами и встрѣчами аплодисментами, но это дѣло воспитанія публики. Артисты впрочемъ поощряютъ дикость публики. На судѣ Таманьо съ его импресаріо въ Буэносъ-Айресѣ выяснилось, что знаменитый теноръ всегда возитъ съ собою 8 клакеровъ, для которыхъ требуетъ даровыя кресла.

* * *

Войдя во вкусъ запрещеній, дирекція думала было принять еще болѣе радикальную мѣру противъ опаздывающей публики входящей,—и даже противъ выходящей,—въ театральный залъ во время дѣйствія. Предполагалось входы въ залъ закрывать въ моментъ поднятія занавѣса и предоставить незанявшимъ своевременно своихъ мѣстъ дожидаться антракта въ коридорѣ.

«Новости» поспѣшили одобрить этотъ проектъ, но «Новое Время» на этотъ разъ оказалось благоразумнѣе. Ея музыкальный критикъ писалъ, что пропустить какую-нибудь музыкальную пьесу, длящуюся пять-десять, самое большое—пятнадцать или двадцать минутъ, еще можно безъ протеста, но нельзя никого, заплатившаго деньги, заставлять потерять актъ пьесы или оперы, часто длящійся по часу.

Что касается намѣренія не выпускать публику изъ зала до окончанія дѣйствія, то это уже было совсѣмъ смѣшно. Мало ли какіе случаи физическаго недомоганія могутъ сейчасъ же заставить нарушить такое распоряженіе, если бы оно и состоялось.

По этому поводу замѣтимъ, что воспрещеніе входить и выходить существуетъ въ Байретѣ, гдѣ царитъ какое-то полоумное колѣнопреклоненіе передъ музыкою Вагнера. Подобное же распоряженіе сдѣлано въ Монте-Карло, когда дирижируетъ Лара, ничтожный оперный композиторишка, но покровительствуемый княгиней Монако. Распоряженіе вызываетъ постоянные протесты и грубости публики. Было также сдѣлано распоряженіе въ Вѣнѣ въ оперѣ не впускать никого въ залу, пока играютъ увертюру. Вѣнскія газеты нашли это распоряженіе «драконовскимъ». «Все нынче уничтожено», писала одна изъ нихъ, «уничтожили клаку, въ Буда-Пештѣ уничтожили суфлеровъ, на театрѣ въ Каленбергѣ воспрещена игра актеровъ, допускаются однѣ любители. Неужели думаютъ наконецъ упразднить зрителей?»

ГЛАВА XVII.

Оперетка.

Оперетка въ послѣднее время, начиная съ начала 60-хъ годовъ, имѣла на театръ огромное вліяніе не только въ Россіи, но и во всей Европѣ. Созданная или, точнѣе, преобразованная тремя высокодаровитыми лицами: Оффенбахомъ, Мельякомъ и Галеви, она пріобрѣла такое исключительное положеніе, что ея вліянію серьезно даже приписывали пораженіе французовъ въ войну 1870 года и паденіе второй имперіи!

Дѣйствіе какого-нибудь драматическаго жанра на толпу, по мнѣнію Сарсе, находится въ прямомъ отношеніи не къ его внутреннимъ достоинствамъ, а къ тому соотвѣтствію, въ которомъ онъ находится съ чувствами и вкусами, приносимыми толпой въ театръ. Если какой-нибудь жанръ находится въ модѣ, то подъ его флагомъ проходятъ самыя слабыя вещи, между тѣмъ какъ болѣе сильныя, но не принадлежащія къ модному жанру, тщетно ожидаютъ аплодисментовъ. Сарсе написалъ это именно поповоду увлеченія опереткой. Оно началось появленіемъ на сценѣ многихъ дѣйствительно талантливыхъ произведеній въ этомъ жанрѣ. Оперетка понравилась, вошла въ моду, сдѣлалась любимымъ дѣтищемъ зрителя, и подъ покровомъ первыхъ талантливыхъ пьесъ попадали на сцену, нравились и производили фуроръ бездарнѣйшія произведенія опереточнаго жанра. Публикѣ предлагали въ другихъ театрахъ остроумные водевили, отличныя комедіи, но она оставалась холодна, требуя только оперетки и оперетки.

Опереточная манія началась и у насъ съ половины 60-хъ годовъ одновременно на Михайловскомъ театрѣ, гдѣ довольно второстепенная артистка Деверіа оказалась великолѣпною Belle Helène, и на Александринскомъ театрѣ, гдѣ необыкновенный

успѣхъ имѣла переводная глупѣйшая нѣмецкая оперетка «Десять невѣстъ и ни одного жениха». Весь успѣхъ зависѣлъ отъ того, что покойная Лелева, драматическая артистка (бывшая однако ранѣе въ балетномъ классѣ), недурно танцовала испанскій танецъ. Это маловажное обстоятельство увлекло публику. По крайней мѣрѣ по возобновленіи много лѣтъ спустя та же оперетка поразила всѣхъ своею глупостью и навела одну скуку.

По и увлеченію опереткой, какъ и всему на свѣтѣ, насталъ конецъ. Публика охладѣла къ ней и перенесла свои симпатіи къ пьесамъ другого рода. Эта внезапность въ образованіи общественныхъ вкусовъ представляетъ, по мнѣнію цитированнаго выше Сарсе, очень странное явленіе. «Театральная толпа проникается любовью къ извѣстному жанру часто безъ всякой видимой причины, иногда подъ вліяніемъ геніальности того произведенія, которое начинаетъ новую эру, иногда просто потому, что посредственное произведеніе вызвало къ свѣту смутно копошившіяся, неясныя, постепенно выроставшія потребности. Нерѣдко отвергнутая, всюду провалившаяся, почти погребенная пьеса вдругъ выростаетъ во мнѣніи публики до размѣровъ геніальнаго произведенія, создавая новый жанръ, которому начинаютъ подражать другіе писатели и котораго ищетъ публика».

Ортансъ Шнейдеръ.

Знаменитая Шнейдеръ, прозванная въ Парижѣ le passage des Princes, пріѣхала къ намъ въ Театръ Буффъ съ репутаціей готовой и засвидѣтельствованной отзывами двухъ первыхъ столицъ Европы. Потому трудно что-нибудь сказать о ней такого, что не было бы повтореніемъ тысячи и одного отзыва газетъ и журналовъ всевозможныхъ оттѣнковъ. Лѣта, конечно, взяли свое, и сорокъ лѣтъ на плечахъ не прибавили Шнейдеръ чего-нибудь интереснаго, но безпощадная рука времени не тронула серьезно ея главныхъ особенностей. Она осталась такою же живою и находчивою француженкой, съ тонкимъ, выразительнымъ профилемъ, рыжеватыми волосами, небольшимъ, но хорошо обработаннымъ голосомъ, неудержимою веселостью и развязностью, а въ особенности съ *шикомъ*. Нѣкоторая полнота не мѣшала ей бойко при случаѣ канканировать, и три часа бѣготни по сценѣ не утомляли, повидимому, артистки.

Расходясь въ оцѣнкѣ наружныхъ достоинствъ Шнейдеръ, нельзя не признать, однако, что она была лучшая, если не единственная, исполнительница оффенбаховской музыки. А что музыка кельнскаго маэстро есть нѣчто—сознаютъ даже серьез-

ные философы, вродѣ г. Михайловскаго, ставившаго Оффенбаха на одну доску съ Дарвиномъ, Вольтеромъ и т. п.

Оффенбаховская музыка, дѣйствительно, одно изъ оригинальныхъ явленій нашего вѣка. Успѣхъ ея приписывали вліянію чуть не демонической силы, и многіе суевѣрные люди во Франціи не посѣщали оффенбаховскихъ представленій изъ опасенія какой-либо чертовщины. Оффенбахъ одинъ пожалъ болѣе лавровъ, чѣмъ всѣ остальные музыканты, взятые вмѣстѣ, и лавры эти приправилъ милліонами. Для оффенбаховской музыки строили особые театры, представленія его оперетокъ считаются тысячами, ихъ игривые мотивы одинаково трогаютъ и живого француза, и холоднаго англичанина, и глубокомысленнаго нѣмца. Характеръ оффенбаховской музыки вполнѣ приноровленъ къ духу времени: это холодный и злой юморъ, кощунство надъ всѣмъ святымъ и традиціоннымъ и та фривольность, тонкій ядъ которой проникаетъ теперь европейское общество.

Шнейдеръ появилась на сценѣ Театра Буффъ въ трехъ роляхъ, созданныхъ ею и считавшихся лучшими въ ея репертуарѣ, исключая «Belle Helène», дать которую въ жалкихъ обрывкахъ было невозможно, послѣ того какъ это оффенбаховское дѣтище, благодаря дружнымъ усиліямъ Михайловскаго и Александринскаго театровъ, стало быть можетъ болѣе знакомо петербуржцамъ, чѣмъ многія лучшія отечественныя произведенія.

Болѣе всего ожидала публика отъ представленія «La Grande Duchesse», о которой молва была занесена съ парижской всемірной выставки, гдѣ репутація Шнейдеръ пріобрѣла какой-то легендарный характеръ. Мы въ числѣ многихъ россіянъ видѣли «La Grande Duchesse» въ 1867 году въ «Variétés» въ моментъ разгара выставки и нашли, что въ Театрѣ Буффъ это остроумное произведеніе шло далеко хуже, чѣмъ въ Парижѣ. Изъ веселаго и мѣткаго либрето было сдѣлано какое-то безсмысленное паясничество; кромѣ того, въ театрѣ «Variétés» Шнейдеръ поддерживали первоклассные комики Дюпюи (Фрицъ) и покойный Кудеръ (Бумъ); даже второстепенныя роли исполнялись Итмансомъ, Барономъ и др. весьма отчетливо, у насъ же вся обстановка была чисто балаганная и производила весьма непріятное впечатлѣніе. Шнейдеръ держала себя черезчуръ развязно, а пѣніе и выпущенныя остроты замѣняла безпрерывнымъ хлопаніемъ хлыста. Въ одномъ дуэтѣ: «Dites lui», она дѣйствительно была превосходна и показала, что комическій характеръ таланта не лишалъ ее возможности выражать искреннее чувство.

«Barbe Bleue» прошла лучше другихъ искаженій Оффен-

баха *). Вмѣсто выжимки кое-какихъ сценъ, отъ этой оперетки оставлена была почти цѣликомъ первая половина, а остальная отброшена; такимъ образомъ, хотя пьеса оказалась безъ конца, но зато дѣйствіе имѣло смыслъ; проза Мельяка и Галеви не замѣнялась измышленіями г. Ру, и Шнейдеръ, почти не сходившая тутъ со сцены, имѣла возможность выказать съ самой лучшей стороны свои разнообразные таланты въ мимикѣ, пѣніи и танцахъ.

При упадшихъ средствахъ пѣвицы это была положительно ея лучшая роль. Нѣкоторая полнота, залихватскія манеры и рѣзкій голосъ превосходно соотвѣтствовали смѣтливой крестьянкѣ, попавшей въ дворянство. Игра Шнейдеръ замѣчательна еще въ этой роли по своей отдѣланности и тонкости; конечно, все это приправлялось порядочною дозой цинизма, разныхъ взвизгиваній и т. п.; но все-таки было такъ оригинально и забавно, что не шло въ сравненіе ни съ какими поддѣлками, съ которыми познакомили насъ ранѣе Лина Майеръ, Деверіа и т. п. Мы не говоримъ уже о присяжныхъ артисткахъ Театра Буффъ, ухарство которыхъ до такой степени было напускное, что при видѣ порядочной публики, собиравшейся на представленія Шнейдеръ, онѣ не рѣшались прибѣгать къ обыкновеннымъ куншткамъ и вели себя застѣнчивѣе неопытныхъ пансіонерокъ.

Нужно отдать, впрочемъ, справедливость, что и другіе артисты Буффа, въ особенности Жойе, актеръ съ дарованіемъ недюжиннымъ, хотя и съ разбитымъ голосомъ, поддерживали въ хорошо знакомой имъ «Синей Бородѣ» Шнейдеръ гораздо болѣе, чѣмъ въ другихъ опереткахъ. Талантъ Шнейдеръ можно опредѣлить геометрически. Извѣстно, что въ опереткахъ труппа Театра Буффъ далеко превосходила наши труппы, не только александринскую, гдѣ оперетки вселяли только уныніе, но и михайловскую; Шнейдеръ же головой была выше прочей труппы Буффа. Неудивительно, что дирекція, въ заботливости о казенномъ доходѣ, не рѣшилась позволить давать оперетки Оффенбаха цѣликомъ, а для изгнанія изъ нихъ юмора и въ особенности здраваго смысла — подвергала сокращеніямъ, требуя сочиненія даже и новыхъ названій для оперетокъ.

Мы съ нетерпѣніемъ желали видѣть Шнейдеръ въ «Péricholе», такъ какъ по своему характеру это произведеніе оффенбаховской музы мало подходило подъ чисто-каскадный жанръ артистки. Покойная Лядова съумѣла «Перколѣ» придать даже интересный поэтическій оттѣнокъ, и вообще эта оперетка вездѣ

*) Напомнимъ, что въ 1874 г. дирекція не позволяла ставить частнымъ сценамъ пьесы цѣликомъ.

исполнялась довольно серьезно. Любопытно было, что сдѣлаетъ Шнейдеръ для изображенія сантиментальныхъ страданій юной пѣвицы. На дѣлѣ вышло совсѣмъ не то. Изъ «Периколы» Шнейдеръ сдѣлала второе изданіе своей роли въ «Синей Бородѣ», но нѣсколько на другой ладъ; крестьянка замѣнилась лихой уличной пѣвицей. Знаменитая сцена опьяненія, въ которой Лядова и др. хотѣли представить молодую дѣвушку, которую коварно заставили выпить лишнее и которая стыдится своего положенія, Шнейдеръ была представлена, какъ разгулъ полуньяной пуассардки. Во второмъ актѣ, при дворѣ вице-короля, она повторяла тѣ же продѣлки, что̀ и при дворѣ короля Бобеша въ «Barbe Bleue». И здѣсь, впрочемъ, въ подробностяхъ исполненіе ея было превосходно, напримѣръ въ извѣстной аріи «Mon Dieu, que les hommes sont bêtes», которая, конечно, можетъ быть названа profession de foi Шнейдеръ, одурачившей столькихъ умныхъ и особенно богатыхъ людей.

Такова въ главныхъ чертахъ дѣятельность бульварной сирены на петербургской сценѣ. Мы должны еще прибавить, что внимательность ея простиралась и на второстепенные предметы; всѣ костюмы и прически до мелочей вполнѣ соотвѣтствовали тѣмъ ролямъ, которыя она играла. Шнейдеръ изображала крестьянокъ, одѣтыхъ какъ крестьянки, но зато при случаѣ являлась дѣйствительно осыпанною брилліантами; камни эти до такой степени привлекали вниманіе публики, что могли бы сдѣлаться предметомъ трактата для какого-нибудь ювелира.

Наши отзывы упрекали въ свое время въ снисходительности. На это мы отвѣтимъ, что со стороны искусства Шнейдеръ представляла весьма рѣдкій и едва ли не единственный примѣръ женщины-комика, создавшей самостоятельно совершенно особый жанръ, а со стороны строгой морали давно отвѣтилъ за насъ Мельякъ, что

> Il y a des profonds moralistes
> Qui font état d'être sombres et tristes,
> Mais ces gens-là se trompent lourdement
> Un homme honnête vraiment est plein de l'engoument.

Оперетка въ Петербургѣ и въ провинціи.

Вслѣдъ за Шнейдеръ перебывали у насъ въ Театрѣ Буффъ всѣ современныя «звѣзды» французской оперетки. Была прелестная, тогда еще юная Жанна Гранье, оставшаяся двадцать пять лѣтъ любимицею Парижа и перешедшая теперь съ большимъ успѣхомъ къ драматической карьерѣ; голосъ ея былъ

ясенъ, нѣженъ, красивъ, симпатиченъ и звученъ, дикція безукоризненная. Была затѣмъ Жюдикъ, остроумно названная Пьеромъ Вероном шпанской мушкой на листкѣ флеръ д'оранжа; эта мушка отъ насъ вытянула въ первый свой пріѣздъ бриллiантовъ на сто тысячъ рублей! Пріѣзжали Паола Марье и Эмэ, отличавшаяся болѣе «уму непостижимой крѣпостью черныхъ мясовъ». Долго просвѣщала нашу публику на счетъ оперетки Нордье и безконечное число лѣтъ забавлялъ довольно низкопробнымъ комизмомъ Ру.

Когда русская оперетка была изгнана съ казенной сцены, ея наслѣдство принялъ Сѣтовъ, бывшій пѣвецъ и режиссеръ русской оперы. Первое время его лѣтніе театры, при участіи г-жъ Сѣтовой, Гильдебрандтъ, Зориной, г. Градова-Соколова и друг. имѣли успѣхъ. Но затѣмъ отсутствіе своихъ талантовъ заставило обратиться къ иностраннымъ. Послѣднихъ очень долгіе годы поставлялъ Петербургу г. Рауль Гинцбургъ, «исправившій» для жителей Ниццы Глинку! Исправленіе состоялось при постановкѣ тамъ «Жизни за Царя» по-французски. Недовольный исторіей, г. Гинцбургъ заставилъ принести тѣло Сусанина въ Москву, а l'empereur Michel (??) встать и салютовать гробу своего спасителя avec son sceptre! Столь же честолюбивые замыслы г. Гинцбургъ имѣлъ и относительно Петербурга. Здѣсь, впрочемъ, ничего исправлять онъ былъ не намѣренъ—хотя не худо было исправить мостъ, ведущій въ «Аркадію» и забытый Думой—а намѣревался на одномъ и томъ же театрѣ давать представленія оперныя, опереточныя и хореграфическія, всѣ при участіи «звѣздъ». Нѣмцы на Пулковской обсерваторіи за 50 лѣтъ столько звѣздъ не получили, сколько г. Гинцбургъ показалъ ихъ невооруженному глазу сначала посѣтителей ново-деревенскаго эдема, который не нужно смѣшивать съ «Эденомъ», на другомъ концѣ того же села, также собиравшемся привлекать публику разными знаменитостями, а затѣмъ «Акваріума».

Въ оперномъ составѣ «Аркадіи» фигурировали сопрано г-жа Вильомъ, оставившая своимъ симпатическимъ талантомъ и миловидностью пріятныя воспоминанія, меццо-сопрано г-жа Тильда, пѣвшая съ большимъ успѣхомъ въ Лондонѣ на Ковентгарденскомъ театрѣ, меццо-сопрано же красавица румынка Дарклэ, пѣвица «Grand Opéra» въ Парижѣ Дюфранъ, пѣвица той же оперы контральто Сантарелли, теноръ г. Шевалье, имѣвшій большой успѣхъ своими высокими нотами, теноръ-léger г. Кутелье, баритоны Девойодъ, котораго, конечно, не забыли абоненты итальянской оперы Монфоръ, одинъ изъ лучшихъ пѣвцовъ Парижа Рено и басъ Дегривъ. Съ такимъ солиднымъ составомъ

репертуаръ оперы могъ быть, конечно, самымъ разнообразнымъ и надобно удивляться, какъ это удавалось только привлекать означенныхъ артистовъ въ Новую Деревню. Говорятъ, что Рауль, приглашая кого-либо въ Ниццу, а затѣмъ въ Монте-Карло, навязывалъ условіе пѣть въ Петербургѣ, а приглашая въ Петербургъ, сулилъ въ будущемъ ангажементъ на Cote d'azur, всегда пріятный для артистовъ.

Оперетка была Гницбургомъ организована иначе: здѣсь всѣ звѣзды были filante, каждая звѣзда оставалась недолго, а затѣмъ улетала въ Парижъ, за то какія имена: Жильбертъ, Мили-Мейеръ, Меали, Монбазонъ, Югальдъ и Тео! Прекрасно сложенная г-жа Жильбертъ показывала намъ съ большимъ успѣхомъ «Истину въ колодцѣ». Если бы истина всегда была такъ хороша, то у большинства, по крайней мѣрѣ нашей театральной критики, пропала бы охота лгать. Трудно придумать что-нибудь веселѣе, симпатичнѣе и натуральнѣе игры маленькой Мили-Мейеръ, которую по-русски могла быть названа просто милая Мейеръ. Распѣваемая ею въ 1-мъ актѣ оперетки «Josephine vendue pas ses soeurs» пѣсенка, оканчивающаяся припѣвомъ:

Où il y a de l'hygiène
Il n'y a pas de plaisir

стала въ Парижѣ модною. Меали—очень умная и бойкая пѣвица, она и въ настоящее время считается первою по части оперетки въ Парижѣ. Монбазонъ отличалась болѣе красотою, успѣхъ же ея былъ созданъ тѣмъ, что она пѣла въ Парижѣ «Mascotte», а эта прелестная и остроумная оперетка имѣла успѣхъ колоссальный. Монбазонъ и Югальдъ были и ранѣе извѣстны Петербургу, но г-жа Тео здѣсь еще не пѣла. Г-жа Тео крупная парижская знаменитость, она соперничала съ Жюдикъ, Гранье, Шомонъ въ лучшую эпоху оперетки, когда отъ этого игриваго жанра ожидали обновленія человѣчества. «La jolie parfumeuse» и «Madame Boniface» созданы, между прочимъ, г-жею Тео. Физіономія Тео съ вьющимися по лбу волосами была чрезвычайно оригинальна; молодою дѣвушкою это была олицетворенная pastel эпохи Людовика XV. Къ намъ она уже пріѣхала постарѣвшей; голоса она никогда не имѣла.

Петербургъ носился и съ г-жею Югальдъ, дѣйствительно талантливою и симпатичною артисткою, со свѣжимъ, звонкимъ голосомъ. Послѣ нея фонды оперетки начали падать. Несмотря на усиліе антрепреперовъ, оперетка дѣлала довольно плохіе сборы. Поворотъ ли это былъ во вкусахъ публики, или минутное пресыщеніе пикантнымъ кушаньемъ—неизвѣстно. Един-

ственная опереточная пѣвица, имѣвшая въ послѣднее время у насъ дѣйствительный успѣхъ, была г-жа Симонъ-Жираръ.

Прелестная г-жа Симонъ-Жираръ всегда считалась одною изъ первоклассныхъ артистокъ въ Парижѣ. Она къ тому же была рѣдкая опереточная артистка, съ голосомъ. Г-жа Жираръ выбрала карьеру опереточной звѣзды, хотя была бы замѣтною и въ комической оперѣ, а на роляхъ dugazons, въ которыхъ славилась ея мать, она навѣрное заняла бы первое мѣсто.

Восемнадцати лѣтъ, послѣ обстоятельнаго курса въ консерваторіи, Жюльетта Жираръ дебютировала въ «Folies-Dramatique» въ опереткѣ Оффенбаха «Le foire Saint-Laurent», гдѣ сразу выказала себя умной и увлекательной актрисой и превосходной пѣвицей. Молодость, грація и живость выдвинули дебютантку въ первый рядъ, а директорамъ театра надолго обезпечили барыши. Роль Серполеты въ «Cloches de Corneville», шедшихъ болѣе 800 разъ подъ-рядъ — случай и въ Парижѣ почти небывалый—еще болѣе упрочила репутацію Жюльетты. Всѣ знатоки и не-знатоки оцѣнили ея тонкое искусство «говорить» куплеты. Затѣмъ ея успѣхи не прерывались.

Артистка, прошедшая долголѣтнюю серьезную музыкальную школу, владѣла голосомъ превосходно, съ легкостью и чистотою; поэтому было незамѣтно никакихъ усилій и, повторяла ли она одну и ту же вещь два или три раза, она исполняла ее всегда одинаково хорошо. Еще вещь удивительная для француженки: интонація артистки была всегда вѣрная.

Какъ актриса, г-жа Симонъ-Жираръ имѣла также очень крупныя достоинства. Сложена она замѣчательно правильно. Фигура ея стройна и изящна, лицо оживлялось очень красивою улыбкою, бѣлыми зубами и глазами, чуть-чуть косящими, но полными какого-то лукаваго кокетства. Артистка въ особенности правилась, когда улыбалась. Играла она всегда со вкусомъ и тонко, почему даже вещи скабрезныя, въ опереткахъ встрѣчающіяся нерѣдко, въ ея передачѣ получали игривый оттѣнокъ и никого не шокировали. Это былъ тончайшій экстрактъ женскаго остроумнаго кокетства. Замѣчательно, что, будучи чрезвычайно живою и имѣя то, что называютъ французы le diable au corps, она обладала благородными манерами и distinction. У нея было также много граціи и женственности, что производитъ всегда чарующее впечатлѣніе. Въ заключеніе нельзя не прибавить, что преобладающее качество игры г-жи Симонъ-Жираръ—умъ; она—врожденный комическій талантъ, почему пародіи и удаются ей такъ хорошо. Для этого достаточно было

видѣть ее въ «Princesse des Canaries» или въ «Voyage de Suzette».

Артистка эта славилась въ Парижѣ еще совершенно необычнымъ для опереточной дивы качествомъ. Она была примѣрной супругой; elle est sage, говорили о ней парижане.

Когда г-жа Симонъ-Жираръ пріѣхала въ Россію, то одно время въ «Ливадіи» осталась незамѣченною. Болѣе или менѣе теплый пріемъ въ Новой Деревнѣ не могъ, конечно, измѣнить достоинствъ или репутаціи артистки, но въ концѣ іюня мы, вернувшись изъ-за границы, не могли не взяться за перо, что-бы высказать нѣсколько словъ изумленія по поводу равнодушія петербургской публики къ одному изъ самыхъ талантливыхъ и симпатичныхъ дарованій, когда-либо украшавшихъ парижскую сцену. Виноваты были рецензенты лѣтнихъ театровъ. Отдавая полную справедливость г-жѣ Симонъ-Жираръ, они писали о ней какъ будто о какой-то мало извѣстной дебютанткѣ. Агитація имѣла успѣхъ: г-жа Симонъ-Жираръ перешла къ г. Раулю Гинцбургу въ «Аркадію», гдѣ сразу завоевала вниманіе публики и сдѣлалась любимицею.

И до сихъ поръ г-жа Симонъ-Жираръ продолжаетъ пользоваться любовью парижанъ и создала много новыхъ ролей, но замѣчательно, что въ зрѣлости sagesse ее покинула... по крайней мѣрѣ она развелась со своимъ мужемъ.

А sagesse г-жа Симонъ-Жираръ понимала не такъ, какъ знаменитая актриса XVIII столѣтія Софи Арну, которая сказала, что la sagesse d'une actrice n'est que l'art de bien fermer les portes—чтобы не быть накрытой врасплохъ, и не такъ, какъ Мольеръ, который говоритъ въ «Мизантропѣ» qu'il faut être sage avec sobriété.

Этой sobriété нѣсколько, пожалуй, злоупотребляютъ парижскія актрисы. Изо ста едва ли найдется одна изъ нихъ, которая не принадлежитъ къ полусвѣту и для которой сцена не составляетъ только средства указать на себя публикѣ и найти любовника. Виновато тутъ, конечно, не столько женское легкомысліе и увлеченіе, сколько туалеты. Жалованья, получаемаго актрисами, не хватаетъ и на оплату половины нарядовъ, а на житье ничего не остается. Мы не говоримъ ужъ о тѣхъ артисткахъ, которыя вынуждены платить директорамъ за право фигурировать на сценѣ, да еще подвергать себя крупнымъ штрафамъ и неустойкамъ. Для ремесла кокотки быть актрисой въ Парижѣ очень удобно, потому что иностранцы, пріѣзжающіе на короткое время и не зная никого, прямо по именамъ на афишахъ и руководствуются для разныхъ интимныхъ знакомствъ. Актрисы въ

модѣ получаютъ сотни декларацій и приглашеній. Большинство однако предпочитаетъ болѣе солидныя связи съ биржевиками и спортсменами. Браки между артистками, впрочемъ не рѣдкость, но столь же часты и разводы. Непонятно даже, какъ это находятся охотники жениться на актрисахъ, да еще опереточныхъ.

Французская оперетка служила впрочемъ развлеченіемъ въ Петербургѣ только для извѣстнаго кружка, въ послѣдніе годы только лѣтомъ, когда составъ публики довольно однообразенъ, но ограниченъ. Другое значеніе имѣла оперетка на русской сценѣ и для провинціи.

* * *

Ухудшеніе репертуара подъ вліяніемъ антрепренеровъ, старавшихся лишь зашибить копѣйку, стало вопросомъ весьма важнымъ. «Новое Время» справедливо замѣтило, разбирая какъ-то на первой страницѣ газеты, гдѣ обыкновенно третируются матеріи скучныя, вопросъ объ опереткѣ: «понятія о матеріяхъ важныхъ и не важныхъ очень гибко, и Богъ вѣсть еще, что важнѣе въ настоящее время для будущихъ судебъ Россіи — коньюнктуры ли испанской политики, положеніе соціальнаго вопроса въ Ирландіи, или пріѣздъ новой опереточной звѣзды?» Газета полагала, что послѣднее поважнѣе многаго другаго, что считалось по старой памяти очень важнымъ.

Оперетка, дѣйствительно, вовсе не такая пустая вещь, какъ кажется съ виду. Это не одинъ только способъ для мужчинъ безъ признака таланта, но съ сильными акцентами польскими, чешскими, армянскими, жидовскими и молдаванскими, для женщинъ съ еще меньшими задатками дарованія, но съ роскошными формами de la ceinture en haut и en bas, и для антрепренеровъ изъ трактирныхъ служителей и отставныхъ цирюльниковъ, зарабатывать дневное пропитаніе, увеселяя тупоумную и развратную толпу. Оперетка становилась съ одной стороны каѳедрой, откуда проповѣдывались нашему обществу нравственные, политическіе и общественные идеалы, съ другой — въ опереткѣ мало-по-малу совмѣщались всѣ отрасли нашего сценическаго искусства, и безъ того стоявшаго такъ непрочно. Словомъ, если Вольтеръ когда-то кощунственно назвалъ обѣдню «оперою для бѣдныхъ», то оперетка и для богатыхъ, и для бѣдныхъ угрожала замѣнить у насъ и университетъ, и академію художествъ, и консерваторію, а можетъ быть и обѣдню.

Въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» помѣщены были какъ-то любопытныя свѣдѣнія, какъ опереточная манія охватила все тифлис-

ское общество отъ стараго до малаго, какъ въ мѣстной офиціальной газетѣ появились стихи въ честь канкана и какъ чиновники главнаго кавказскаго управленія начали стрѣлять другъ въ друга. И все это сдѣлалъ пріѣздъ г-жи Сѣтовой, красивой полной блондинки, бойкой, но съ весьма небольшимъ талантомъ. «Здѣсь есть о чемъ подумать, писалъ корреспондентъ: къ кавказскимъ первобытнымъ народамъ, съ ихъ примитивными нравами, съ ихъ крѣпкими семейными устоями, столь же первобытнымъ, каковы были германцы въ отношеніи къ римлянамъ во времена упадка и разложенія Римской имперіи, мы заносимъ растлѣніе нравовъ, парижскій канканъ съ широко раскрытымъ подоломъ и высоко поднятою ногою, французскую болѣзнь, оскорбляющія народную нравственность зрѣлища публичныхъ домовъ, всеобщую свистопляску...»

Корреспондентъ «Московскихъ Вѣдомостей» находилъ далѣе, что регулировать наши театральныя зрѣлища есть прямая обязанность цензурныхъ учрежденій. Столицы не такъ еще страдаютъ отъ господства канканнаго направленія на сценѣ. Рядомъ съ опереткою публика можетъ посѣщать и посѣщаетъ серьезные концерты музыкальнаго общества и концерты выдающихся виртуозовъ и хорошія драмы, и хорошо исполняемыя оперы. При интеллигентномъ управленіи наша дирекція, безъ особаго труда, могла бы успѣшно соперничать съ опереткою не только зимою, но и лѣтомъ. Другое дѣло провинція. Тамъ положительно оперетка губитъ и оперное, и драматическое дѣло. Рядомъ съ «драматическимъ кабакомъ», при неразвитости нашей публики, при бѣдности ея эстетическаго образованія, при обезьянскомъ увлеченіи модою, даже самой глупой, при отсутствіи критики и при склонности къ скабрезному, другіе виды драматическихъ зрѣлищъ существовать не могутъ. Они кажутся скучными. Русская опера въ провинціи уже, можно сказать, погибла подъ напоромъ оперетки и всѣ десятилѣтнія усилія консерваторій къ созданію персонала своихъ пѣвцовъ пропали даромъ; такая же участь готовится и русскому драматическому искусству. При большой развязности инородцевъ, мы видимъ ихъ преобладающими на всякихъ сценахъ. Такимъ образомъ черезъ нѣсколько лѣтъ выдающійся персоналъ нашихъ провинціальныхъ театровъ будетъ состоять изъ невозможной жидовско-космополитической смѣси, въ которой чисто русскаго элемента не останется.

Если болѣзнь извѣстна, то леченіе ея не менѣе ясно. По нашему мнѣнію, средства для борьбы съ возрастающей волной оперетки общество должно искать не въ полицейскихъ только ограниченіяхъ, а въ самомъ себѣ. Прежде всего слѣдуетъ осмо-

трительнѣе быть въ выборѣ зрѣлищъ. Никогда въ Парижѣ порядочное семейство не поѣдетъ въ мелкій бульварный театрикъ, развѣ въ видѣ исключенія. Эти театры, гдѣ процвѣтаетъ оперетка, пріютъ содержанокъ, кокотокъ и всякихъ дамъ полусвѣта. У насъ не то: какой-нибудь папаша для увеселенія везетъ своихъ дочерей и даже дѣтей въ «Аркадію». Но отчего же ужъ не прямо къ Марцинкевичу или въ «Орфеумъ», гдѣ также, вѣроятно, очень весело. Это касается не одной оперетки. Въ былое время дѣвицъ высшаго круга въ Михайловскій театръ вовсе не возили, а средняго увозили передъ послѣднимъ водевилемъ, обыкновенно скабрезнымъ. Теперь подобная pruderie показалась бы смѣшною. А, строго говоря, смѣшного тутъ ничего нѣтъ, ибо, пріучаясь съ дѣтства видѣть, что любовникъ всегда правъ и милъ, а мужъ всегда глупъ и виноватъ, молодая женщина невольно вырабатывается въ тотъ скверный типъ Полетты, который талантливая графиня Мартель изобразила съ такою мѣткостью въ «Autour du Mariage».

Затѣмъ на стражѣ нравственности должна стать и печать. Послѣдняя до сихъ поръ дѣйствовала прямо въ противоположномъ направленіи, иногда даже явно сводничая публику съ артистками публикаціями о томъ, что такая-то свободна, такой-то любовникъ сбавилъ пенсію, такая-то поссорилась съ тѣмъ-то и т. д. Суровая, когда рѣчь идетъ о казенныхъ театрахъ, считая даже презрительное отношеніе къ казенной сценѣ чуть не гражданскимъ подвигомъ политическаго радикализма, та же печать пресмыкается передъ антрепренерами драматическихъ кабаковъ. Какъ только рецензіи касаются оперетокъ и тому подобныхъ вещей на частныхъ сценахъ, онѣ обращаются въ дифирамбы. Директоры этихъ сценъ называются не иначе, какъ «многоуважаемыми Болеславами Станиславовичами», постановки «по обыкновенію, роскошными и поразительно блестящими», кувырканія и козлоглосованіе артистовъ, точно вырвавшихся изъ Вавилонской башни послѣ смѣшенія языковъ, «даровитою и полною жизни игрою», жеманныя ужимки и неприличныя тѣлодвиженія сорокалѣтнихъ пѣвицъ—«непостижимо граціозными и поэтически-цѣломудренными». Были выраженія и почище этого. Мы увѣрены, что на половину одуреніе бѣдныхъ тифлисцевъ зависѣло отъ тѣхъ рекламъ, которыя они почти ежедневно вычитывали въ газетахъ.

Покойный Дьяковъ (Житель) въ своихъ «Дамахъ театра» провелъ очень злую, но, пожалуй, вѣрную параллель между опереточными «дивами» русскими и французскими и отношеніемъ къ нимъ публики:

Когда привозятъ француженокъ, у любителей «изящнаго» сразу является повышенный тонъ. Они даже походку свою измѣняютъ, говорятъ, захлебываясь восторженнымъ неистовствомъ, бѣгутъ, какъ ошалѣлые, по всѣмъ направленіямъ города и торжественно лаютъ:

— Слышали? видѣли?.. Вчера пріѣхала, сегодня выступаетъ... Удивительна! неподражаема! божественна!..

Даже рецензіи въ газетахъ начинаютъ писать совсѣмъ иначе. Какая-то необыкновенно услужливая бойкость раболѣпія такъ и бьетъ изъ каждой строки, стиль становится почтительнымъ, пошлыя фразы обновляются и вмѣсто «она провела свою роль съ толкомъ» пишутъ: «извѣстно, что ей принадлежитъ честь созданія этой роли»...

Она выходитъ,—какіе брилліанты, какіе туалеты, какое изящество!.. Главное, изящество трогаетъ насъ не только до глубины души, но до глубины кошелька.

Изящество—вотъ оно роковое слово успѣха. Сами грубы и дики, какъ степные буйволы, но изящество заправдашней француженки, эта благородная грація, эта обезстыженная наивность тона, доведенная почти до натуральнаго младенчества,—ахъ, это трогательно, очаровательно, красиво, чортъ побери! Тѣмъ выше поднимается цѣна этому изяществу, что «наши» ничего подобнаго не могутъ сдѣлать. А вѣдь эта міръ обошла, на австралійскихъ островахъ фуроръ производила, ну, что ужъ говорить, «знаменитая артистка». Наша вѣдь что: тряхнетъ спиной, подъ ней подмостки трещатъ и ломятся, а ежели скажетъ: «взгляните здѣсь, взгляните тамъ», то ужъ точно, есть на что взглянуть: вездѣ у ней лишніе турнюры и вмѣсто кокетливаго изящества, застѣнчиво и робко опущенныхъ глазъ—у нашей вѣчно одно выраженіе: ничѣмъ не удивишь. Какая-то ухарская и безнадежная готовность и нестерпимое распространеніе въ окружности, «толстообразна», какъ пишутъ евреи...

Француженка за сорокъ лѣтъ выглядитъ дѣвочкой, больше четверти вѣка она потѣшаетъ своимъ изяществомъ, и неудивительно, что соберетъ цѣлую брилліантовую лавку, умѣя вести свои дѣла разсчетливо и не подвергаясь особенно грубымъ униженіямъ. Наша—на то ужъ идетъ, и въ двадцать лѣтъ отекаетъ и распускается, точно раскормленное животное, которое когда-то очень долго не ѣло, и какъ-то вдругъ, внезапно, ко всему привыкло, и больше всего привыкло не стѣсняться въ нахальствѣ передъ публикой. Отсюда у ней это постоянное, неизгладимое, какъ тавро, выраженіе: ничѣмъ не удивишь. Фиглярство какой-то злобной глупости, которая сама себѣ простить не можетъ бездарнаго наемничества изъ-за хлѣба. Ужъ разъ она запѣла, заплясала, пошла въ «артистки», какъ идутъ въ прачки, въ горничныя, то неизбѣжно съ этимъ существованіемъ вяжется другое—это ночи трактирныхъ оргій и пьяные «гости»...

Всѣ эти привозныя «знаменитости», по крайней мѣрѣ, выхолили изящество, просто-таки поражающее нашу дикость, умѣютъ одѣться, сказать гривуазное словечко съ щекотливой веселостью, не оскорбляя самаго чуткаго приличія. Есть у нихъ таланты, или нѣту, но у нихъ есть школа общественныхъ вкусовъ, есть вѣжливость и терпѣливое самоуваженіе, есть выдержка, тактъ.

Взгляните на нашихъ божьихъ коровокъ, какъ онѣ ползаютъ по клубнымъ, по провинціальнымъ сценамъ, проползаютъ на казенную—сущія просительницы, что приходятъ за подаяніемъ на бѣдность. Имъ первымъ дѣломъ ѣсть надо, хлѣбъ, работа, а затѣмъ безшабашность и неумытость.

Если эта характеристика вѣрна, то она отчасти прилагается и къ другимъ нашимъ артисткамъ, да и не къ однимъ нашимъ; тотъ шикъ, который проявляютъ французы въ исполненіи даже

грубыхъ вещей, изъ заграничныхъ артистовъ доступенъ имъ однимъ.

Были, однако, и на русской опереточной сценѣ выдающіяся исключенія: Лядова 2-я, перешедшая на Александринскую сцену изъ балета, имѣла что-то, какъ мы сказали выше, поэтическое; Зорина была также выдающимся явленіемъ.

Зорина.

По поводу слуха о приглашеніи г-жи Зориной на казенную сцену мы помѣстили въ «Новомъ Времени» слѣдующее письмо:

«Слухъ «Эхо» о приглашеніи дирекціей г-жи Зориной на казенную сцену показался такъ невѣроятенъ, что «Новое Время» отказалось ему вѣрить и прибавило при этомъ: «Г-жа Зорина—знаменитость меньшаго размѣра, чѣмъ Тереза, и если она хорошо поетъ цыганскія пѣсни, то цыганки поютъ ихъ еще лучше. Если приглашать г-жу Зорину, то не лучше ли уже пригласить въ труппу Александринскаго театра цыганокъ?»

«Соглашаясь вполнѣ съ первымъ вашимъ положеніемъ, нельзя согласиться со вторымъ. Идея пригласить г-жу Зорину на казенную сцену—идея несомнѣнно дикая, но несомнѣнно также, что г-жа Зорина—замѣчательная артистка, а не удачная лишь исполнительница цыганскихъ пѣсней. Дѣйствительно, заботиться дирекціи о процвѣтаніи оперетки совершенно не приходится. На казенной сценѣ для этого нѣтъ во-первыхъ подходящаго персонала. Затѣмъ оперетка—жанръ вовсе не русскій; она держится переводами и никогда не привьется къ русской жизни, ибо русскіе композиторы до сихъ поръ не выказывали ни малѣйшаго признака комическаго таланта. Они бывали, правда, комичны, но это только въ своихъ успѣхахъ создать какую-то новую музыку—нѣчто въ родѣ приложенія интегральнаго исчисленія къ области искусства. Наконецъ, заботливость дирекціи была бы тѣмъ излишня, что частная антреприза у насъ съ успѣхомъ эксплоатируетъ уже оперетку и создавать ей на казенной сценѣ конкурренцію было бы безтолковою затратою казенныхъ денегъ.

«Не о расширеніи слѣдовательно поля для оперетки, а скорѣе о сокращеніи его привлеченіемъ публики къ болѣе серьезнымъ отраслямъ драматическаго искусства и о развитіи и улучшеніи вкуса должна заботиться дирекція. Для этого, впрочемъ, требуется, чтобы она сама имѣла достаточно критическаго такта, а не считала представленія à grand spéctacle—верхомъ театральнаго искусства. Но если оперетка у насъ явленіе нанос-

пое и такое, надъ которымъ можетъ задуматься и моралистъ, и истинный цѣнитель изящнаго, то это нисколько не умаляетъ размѣровъ таланта г-жи Зориной и не отнимаетъ ея достоинствъ, какъ опереточной пѣвицы. А эти достоинства крупны, и среди малочисленныхъ талантовъ, появившихся на русской сценѣ въ послѣднія десять лѣтъ, г-жа Зорина безспорно занимаетъ одно изъ видныхъ мѣстъ.

«Репутація ея была бы еще громче, если бы она сразу выступила на одной изъ столичныхъ сценъ, но артистка по разнымъ обстоятельствамъ вынуждена была довольно долго трудиться при неблагопріятной обстановкѣ провинціальной сцены, прежде чѣмъ пріобрѣсти извѣстность въ Москвѣ и затѣмъ въ Петербургѣ. Зато потомъ г-жа Зорина стала манной небесной для антрепренеровъ. Довольно ея имени на афишѣ, чтобы публика ломилась въ театръ, и могутъ развернуться хляби небесныя, а все-таки театръ будетъ полонъ въ спектаклѣ, гдѣ она приметъ участіе. Такое вниманіе пріобрѣтено не путемъ какихъ либо рекламъ, а потому, что публика оцѣнила, что г-жа Зорина головою выше всѣхъ другихъ русскихъ опереточныхъ знаменитостей. Пересмотрѣвъ десятки таковыхъ и заграницею, мы убѣждены, что и тамъ она имѣла бы при нѣкоторой отдѣлкѣ успѣхъ, далеко уступая, конечно, Шнейдеръ, которая имѣла крупный комическій талантъ, или Жюдикъ, удивительно понявшей духъ современной оперетки—этотъ экстрактъ ядовитой безнравственности въ формѣ наивнаго и веселаго развлеченія.

«По своей манерѣ г-жа Зорина походитъ нѣсколько на Жюдикъ и хотя далеко уступаетъ послѣдней въ выразительности дикціи, но зато обладаетъ лучшими голосовыми средствами. Г-жа Зорина вообще имѣетъ всѣ данныя для сцены: красивую наружность, замѣчательные глаза и улыбку, голосъ гибкій, веселость, грацію въ движеніяхъ и оригинальность. Что она хороша не только въ «Цыганскихъ пѣсняхъ», которыя она обращаетъ въ нѣчто художественное — доказывается исполненіемъ «Малабарской вдовы», роли совершенно французскаго пошиба. Въ «Боккаччіо» г-жа Зорина гораздо выше, чѣмъ всѣ видѣнныя нами въ этой нѣмецкой опереткѣ вѣнскія знаменитости. Конечно, и у нашей артистки есть недостатки, во-первыхъ дикція въ носъ—безъ чего, кажется, нельзя себѣ вообразить русской актрисы, затѣмъ въ нѣніи ея можно отыскать разные пробѣлы, естественные въ пѣвицѣ, которая не прошла никакой школы, чуть ли не начала съ продаванія чая на выставкѣ. Но эти недостатки не нарушаютъ общаго впечатлѣнія. Мы убѣждены, что при другихъ условіяхъ изъ г-жи Зориной вышла бы вы-

дающаяся артистка и для оперы. Какъ хороша бы она могла быть, напримѣръ, въ «Карменъ».

«Во всякомъ случаѣ, повторяемъ, г-жа Зорина и въ своей ограниченной сферѣ талантъ, которымъ можетъ гордиться наша провинціальная сцена. Мы, какъ извѣстно, обижены насчетъ талантовъ по всѣмъ отраслямъ, по части театра ихъ особенно мало; это, быть можетъ, зависитъ отъ того, что театръ у насъ не вытекъ изъ народной потребности, а возникъ въ числѣ другихъ административныхъ съ Запада заимствованій; зато мы и должны быть снисходительнѣе всякихъ другихъ народовъ къ своимъ знаменитостямъ».

ГЛАВА XVIII.

Наши мейнингенцы.

(По поводу малороссійскихъ спектаклей).

Мы захватили только послѣднее отдѣленіе прекраснаго артистическаго вечера, устроеннаго покойною г-жею Гамбургеръ въ пользу «Краснаго Креста» въ залахъ министерства иностранныхъ дѣлъ. Изящная публика, слишкомъ многочисленная, сравнительно съ размѣрами помѣщенія, уже порядочно «взопрѣла» къ полуночи, но терпѣливо дожидалась почти до второго часа малороссовъ, занятыхъ у себя въ театрѣ. Хохлы среди аристократіи! Да, этого зрѣлища не было со времени, когда кузнецъ Вакула ѣздилъ верхомъ на чортѣ въ Петербургъ, и потому стоило немного потерпѣть въ душной залѣ. Къ тому же малороссы были въ такой модѣ.

Въ ожиданіи хохловъ вечеръ шелъ своимъ чередомъ. Г-жа Савина очень мило прощебетала носомъ стихотвореніе о маленькихъ людяхъ, затѣмъ г-жа Марія Шнейдеръ также очень мило пропѣла три романса, изъ коихъ болѣе всѣхъ понравился «Wiegenlied» Моцарта. Г-жа Шнейдеръ очень умно и тонко фразировала, имѣла очень хорошій для концертовъ голосъ и—что никогда не мѣшаетъ женщинѣ—великолѣпныя плечи, руки и граціозную талію. Прослушанъ былъ съ одобреніемъ и нѣмецкій водевиль «Er ist nicht eifersüchtig».

Этотъ водевиль, передѣланный съ французскаго, давно шелъ и на русской сценѣ. Исполняли его очень дружно, а г-жа Бертенсъ, гастролировавшая у насъ берлинская актриса, и совсѣмъ хорошая ingenue. Бѣда только, что нѣмцы говорятъ по-нѣмецки. Хорошій они народъ и акуратный, только есть что-то уже въ германскихъ голосахъ, что для славянскаго уха непріятно. Мы

могли это наблюдать въ концертѣ. Какъ заговорили по-нѣмецки, такъ и началось ерзанье на стульяхъ, а многіе и просто удирали изъ залы, хотя навѣрное девять десятыхъ гостей хорошо понимали этотъ языкъ. Въ придачу теперь почти всѣ нѣмецкіе актеры, а въ особенности талантливые — семиты (г-жа Бертенсъ не дѣлала исключенія изъ общаго правила) и ихъ природные гортанные звуки только усиливаютъ рѣзкость для уха нѣмецкой рѣчи. Явленіе нами описываемое замѣчается не на одномъ театрѣ: въ каждой русской школѣ изъ двухъ новыхъ языковъ всегда въ нѣмецкомъ успѣхъ учениковъ непремѣнно слабѣе. Весьма вѣроятно, что и для нѣмцевъ также дики кажутся звуки славянскихъ нарѣчій.

Послѣ нѣмецкой рѣчи малороссійская—сама музыка. Играли водевиль Дмитренко «Кумъ Мирошникъ, або-жъ сатана въ бочкѣ» — произведеніе ребяческое, состоящее, подобно нашимъ «Цыганскимъ пѣснямъ», изъ малороссійскихъ пѣсенокъ, механически склеенныхъ незамысловатою интригою. Въ этой бездѣлушкѣ малороссійскіе артисты не могли, конечно, вполнѣ показать себя, хотя г-жа Заньковецкая мастерски вела сцену кокетства крестьянской бабенки съ кумомъ (г. Садовскимъ), а гг. Кропивницкій и Саксаганскій отлично изображали пьяныхъ хохла и отставного русскаго солдата.

Малороссы, повидимому, понравились великосвѣтской публикѣ, хотя, повторяемъ, судить о размѣрѣ ихъ таланта никакъ по этому вечеру было нельзя. Г-жу Заньковецкую слѣдовало видѣть въ «Наймичкѣ». Если она въ силахъ сыграть только одну эту роль, то все-таки была бы, быть можетъ, и сама того не подозрѣвая, большою артисткою. Конечно, если взять извѣстные рецепты драматическихъ доктриперовъ, то можно г-жѣ Заньковецкой сдѣлать упрекъ, которому подлежатъ всѣ русскія артистки, а именно, что она роль не играетъ, а переживаетъ, что мы видимъ не искусную маску художника, а находимся подъ вліяніемъ истерическаго афекта молодой, чрезвычайно нервной женщины, и что артистка, играя постоянно «нутромъ», какъ у насъ выражаются, рискуетъ потрясти свое здоровье. Но въ этомъ случаѣ доктриперы, повторяющіе лишь афоризмы Дидро, едва ли въ силахъ указать, гдѣ же граница дѣланной и натуральной игры и какимъ это образомъ можно играть безъ участія нервовъ, обращая свое тѣло лишь въ хорошо заведенную машинку.

Одна изъ величайшихъ артистовъ нашего времени, Дузе, постоянно играетъ нервами; видѣли мы и Режанъ, проливавшую на сценѣ настоящія слезы.

Затѣмъ, судить о размѣрѣ таланта г-жи Заньковецкой до-

вольно трудно, потому что онъ вращался въ чрезвычайно узкихъ рамкахъ малороссійскаго репертуара. Что бы ни говорили украинофильскіе патріоты, какъ бы они Котляревскаго и Основьяненку не приравнивали къ Мольеру и Теренцію, но ничтожность и дѣланность этой литературы бьетъ въ глаза. Самые типы ихъ драматургіи сводятся къ четыремъ и пяти лицамъ. Да иначе и быть не можетъ, ибо никогда малороссы не жили культурною жизнью и ихъ высшіе классы сейчасъ же сливались или съ польскою, или съ русскою интеллигенціей. И теперь мы убѣждены, что эти артисты, такъ великолѣпно воспроизводящіе хохлацкіе народные типы, въ антрактахъ и дома между собою разговариваютъ по-русски, да иначе и разговаривать не могутъ, потому что въ малороссійскомъ языкѣ не хватаетъ словъ для выраженія отвлеченныхъ и техническихъ понятій, а сочиненныя для того въ Галиціи слова, какъ всякое насиліе надъ народнымъ духомъ — чистая нелѣпость и противны для уха.

Говорятъ, что малороссы многочисленны и потому должны имѣть свою собственную литературу, какъ создали ее австрійскіе славяне. Но тутъ условія далеко не тѣ: австрійскіе славяне не могли, не переродившись, стать нѣмцами, мадьярами или итальянцами, потому невольно явилась особая литература даже у мелкихъ славянскихъ племенъ. Другое дѣло малороссы рядомъ съ племенемъ, отъ котораго они отличаются въ языкѣ такъ мало, что русскій народъ даже и не далъ имъ особаго названія, а отличаетъ ихъ по «хохламъ», т. е. по прическѣ. Мы привели выше названіе комедіи, игранной на вечерѣ г-жи Гамбургеръ. Изъ шести словъ названія только одно не такъ написано, какъ если бы говорить по-русски, но и это слово «або-жъ» понятно каждому русскому. Гдѣ же изъ такихъ жидкихъ элементовъ создавать нѣчто самостоятельное и солидное. Вмѣсто Австріи лучше бы взглянуть на Италію. Тамъ также каждая провинція говоритъ своимъ нарѣчіемъ; миланское, пармское, генуэзское, а особенно неаполитанское нарѣчія очень рѣзко отличаются отъ итальянскаго языка; каждое изъ нихъ имѣетъ свои театры и свой репертуаръ, но никакому итальянцу въ голову не придетъ изъ Милана, напримѣръ, сдѣлать центръ миланской литературы на своемъ нарѣчіи.

Мы убѣждены поэтому, что малорусскій театръ серьезной будущности въ артистическомъ значеніи не имѣетъ. Онъ всегда останется болѣе предметомъ каприза, курьеза, чѣмъ дѣйствительной народной потребности. Другое дѣло артисты. Малороссы народъ артистически богато одаренный, и поэзія, и музыка врождены имъ. Теперь оказывается, что и для драмы въ Ма-

лороссіи запасъ талантовъ не малъ. Наша дирекція жалуется на отсутствіе талантовъ и недостатокъ дарованій замѣняетъ или выпискою иностранцевъ (въ оперѣ), или изобиліемъ на сценѣ мебели (въ драмѣ), сводя съ ума театральныхъ плотниковъ и бутафоровъ; между тѣмъ малороссійская труппа доказала, что у насъ таланты есть, есть и умѣнье играть, и ансамбль, и даже своего рода школа.

Дарованіе, какъ г-жи Заньковецкой, вездѣ было бы замѣчено, и въ Парижѣ, и въ Миланѣ. Такіе артисты, какъ гг. Кропивницкій и Садовскій, также были бы полезны какой угодно сценѣ. Г. Садовскому недостаетъ мимики въ лицѣ, потому онъ кажется нѣсколько однообразнымъ, но какъ умно онъ обдумываетъ свои роли, какъ приготовляетъ ихъ во всѣхъ мелочахъ даже. Его штаны бурлака въ «Наталкѣ Полтавкѣ» стоютъ всей устарѣвшей прозы Котляревскаго. Какъ хорошъ онъ простоватымъ и трудолюбивымъ парнемъ въ «Наймичкѣ». Талантъ г. Кропивницкаго еще гибче и средства его разнообразнѣе. Эти артисты, а также и другіе ихъ товарищи, показали, что успѣхъ не въ затратахъ антрепризы, а въ толковомъ исполненіи. Какъ нѣкогда на театрѣ Мольера, весь скарбъ малороссійской труппы укладывается въ одномъ чуланѣ, между тѣмъ публика, даже русская, долго не могла насмотрѣться на нее. Скажутъ мода. Конечно, мода влекла многихъ, а все-таки если припомнить, какіе артисты въ Петербургѣ были въ модѣ, то всегда окажется, что талантливые. Прочнаго успѣха сочинить нельзя.

ГЛАВА XIX.

Пріѣзжія иностранныя труппы.

Дебютъ труппы Лассаля — Дьедоне.

Въ послѣднее время развелся новый родъ международнаго нищенства, а именно: кружки артистовъ, не имѣющихъ ангажемента, приглашаютъ какую-либо знаменитость, или знаменитость, желающая зашибить деньгу, приглашаетъ кружокъ бездарностей и отправляются по разнымъ городамъ выманивать у публики деньги. Подобныя tournées представляютъ интересъ для провинціальныхъ городовъ, лишенныхъ постоянныхъ театровъ, но для столицъ, имѣющихъ возможность пользоваться круглый годъ оперою и драматическимъ театромъ, подобные набѣги артистовъ не приводятъ по большей части ни къ чему другому, кромѣ переплаты денегъ.

Публика это отлично знаетъ, но притягательная сила знаменитаго имени такова, что масса народа все-таки попадается на удочку и вноситъ огромныя деньги за удовольствіе слушать и смотрѣть такихъ пѣвцовъ и актеровъ, которыхъ бы никто и даромъ не сталъ смотрѣть, будь они постоянно ангажированы въ труппѣ. Представленія труппы Лассаль—Дьедоне, въ залѣ Кононова, вполнѣ подтвердили вышеприведенныя замѣчанія. Несмотря на безбожныя цѣны (въ 5-мъ ряду креселъ, напримѣръ, 8 рублей!), несмотря на мало интересную афишу, кононовская зала была почти полна и очень порядочною публикою, между тѣмъ исполненіе, кромѣ, конечно, пѣнія Лассаля, было ниже всякой критики.

Вечеръ, названный претенціозно на афишкѣ: Grande représentation de gala, состоялъ изъ двухъ драматическихъ отдѣленій

и двухъ вокальныхъ. Драматическія состояли изъ одноактныхъ водевилей Биньо «Les espérances» и Лабиша «La lettre chargée». Водевиль Биньо только что шелъ въ Михайловскомъ театрѣ и публика могла сравнить тонкую игру съ грубымъ исполненіемъ той же вещи г. Дьедоне и г-жи Жерфо. Оба послѣдніе кричали, точно играли для глухихъ, а не разговаривали въ салонѣ. Г. Дьедоне, старый знакомый для Петербурга, постарѣвъ, утратилъ комизмъ, а у г-жи Жерфо ни таланта, ни манеръ никогда, повидимому, не было, зато съ лѣтами выросли отличные усы и сталъ громче голосъ. Тѣ же артисты еще съ меньшимъ успѣхомъ сыграли веселый фарсъ Лабиша; ничего типичнаго изъ роли эксцентричнаго американца г. Дьедоне не сдѣлалъ. Здѣсь приняли участіе еще два драматическихъ артиста: г-жа Долли, невозможная по своей походкѣ и фигурѣ, и г. Петп-Манженъ, который былъ затѣмъ торжественно ошиканъ, когда дерзнулъ выступить въ монологѣ. Не болѣе, впрочемъ, успѣха въ чтеніи монолога имѣлъ и г. Дьедоне.

Вокальная часть спектакля состояла изъ интермедіи и большой сцены 4-го акта оперы Сенъ-Санса: «Henry VIII», поставленной въ Парижѣ въ 1883 году. Въ интермедіи, кромѣ Лассаля, приняли участіе пѣвецъ и двѣ пѣвицы. Сначала два слова о нихъ. Теноръ г. Віола пѣлъ арію Елеазара изъ «Жидовки» и столь же извѣстную арію изъ «Дона Себастіана», которою когда-то надоѣдалъ здѣсь въ концертахъ Монжини. Голосъ у г. Віола сдавленный, пѣлъ онъ фальшиво, но съ апломбомъ: смѣлые переходы его изъ крика въ сиплый фальцетъ очень забавляли публику. Г-жа Дювивье—второстепенная пѣвица парижской оперы, имѣвшая нѣкоторую репутацію въ Брюсселѣ, меццо-сопрано, не умѣвшая ни пѣть, ни фразировать. Голосъ ея былъ горловой и носовой, верхнія ноты особенно были непріятны; при этомъ г-жа Дювивье, спѣвшая арію изъ «Самсона и Далилы» Сенъ-Санса и одну изъ персидскихъ мелодій Рубинштейна, постоянно бродила около ноты, то не доѣзжая до нея, то беря чуть-чуть повыше. Тѣлеса у г-жи Дювивье были основательныя. Но на этотъ счетъ другая пѣвица, г-жа Дальмонъ, показала такое декольте, что ума помраченіе. Сравнительно съ этимъ декольте голосъ г-жи Дальмонъ, распѣвавшей опротивѣвшій всѣмъ air des bijoux изъ «Фауста», былъ очень жидковатъ; она пѣла вѣрно, но каша во рту и шепелявенье мѣшали отчетливой фразировкѣ.

Сравнительно съ подобными артистами Лассаль, конечно, показался колоссомъ. Онъ и помимо сравненія, впрочемъ, былъ артистъ первоклассный. Голосъ его чисто грудной баритонъ, въ верхнемъ регистрѣ теноровато тембра. Лассаль совершенно сво-

бодно располагалъ верхними нотами этого регистра. Достоинство голоса: ровность и закругленность во всемъ протяженіи обширнаго регистра, показывавшія отличную школу; затѣмъ поражала мягкость переходовъ изъ сильнаго forte въ нѣжнѣйшій mezzavoce и мастерская фразировка. Въ парижской оперѣ за выходомъ Фора, котораго Лассаль первоначально дублировалъ, послѣдній сталъ первою вокальною знаменитостью и долго былъ едва ли онъ не единственнымъ заслуживающимъ вниманія артистомъ французской оперы.

Въ интермедіи Лассаль спѣлъ арію изъ «Короля Лагорскаго» Массене, затѣмъ «Отворите мнѣ темницу», романсъ Рубинштейна, по-французски и по-французски же думку Монюшко: «Le cosaque». Послѣдній куплетъ этой пѣсни на bis г. Лассаль спѣлъ и по-русски («Яворъ, стоя» и проч.), выговаривая слова довольно чисто. Публика наша въ первый разъ слышала «Грае, грае воронае» и «Геть, геть» по-французски и хотя можетъ быть Шевченко переворачивался отъ такой профанаціи на томъ свѣтѣ, а г. Мордовцевъ на этомъ, но франко-малорусское пѣніе имѣло большой успѣхъ. Г. Лассаль превосходно понялъ смыслъ пѣсни и передалъ малѣйшіе оттѣнки ея характера.

Успѣхъ Лассаль имѣлъ полный. Менѣе оцѣнила его публика въ отрывкахъ изъ оперы Сенъ-Санса. Поставлена была между тѣмъ лучшая сцена изъ «Генриха VIII», когда король ищетъ доказательствъ невѣрности Анны Боленъ. У Екатерины Аррагонской есть любовное письмо, компрометирующее Анну, и она изъ ревности готова отдать его королю. Но отдастъ ли? Въ этомъ состоитъ драматизмъ сцены. На просьбу Генриха VIII Екатерина отвѣчаетъ отказомъ; чтобы разжечь сильнѣе ея ревность, король разыгрываетъ сцену любви съ Анною; это выражается въ большой аріи, подъ акомпанементъ арфы. Взбѣшенная испанка почти готова выдать Анну, но упреки совѣсти ее удерживаютъ. На этомъ занавѣсъ падаетъ. Гримированъ Лассаль былъ отлично—это точная копія съ портрета Генриха VIII, сдѣланнаго Гольбейномъ и хранящагося въ Гемптонкортскомъ дворцѣ. Плотная фигура артиста вполнѣ подходила къ ролп. Лассаль великолѣпно спѣлъ любовную арію, въ квартетѣ же впечатлѣнію мѣшали остальные исполнители. Сцена эта лучшая, даже можно сказать единственная порядочная во всей оперѣ Сенъ-Санса, и будь, напримѣръ, вмѣсто г-жи Дальтонъ пѣвица въ родѣ г-жи Дюранъ, сцена навѣрное произвела бы большой эфектъ.

Въ заключеніе нельзя не спросить: не проще ли было Лассалю пріѣхать и дать здѣсь концертъ или два, нежели прикрывать своимъ именемъ грубую эксплоатацію публики? Послѣдняя

съ радостью бы дала деньги, чтобы не слушать половины тѣхъ артистовъ, которыми ее угощали безъ всякой церемоніи.

Въ числѣ удовольствій представленія нельзя забыть время, потерянное для полученія въ залѣ Кононова своихъ теплыхъ вещей, а чтобы дождаться экипажа, приходилось часъ стоять на сквозномъ вѣтру, рискуя жизнью—и все это ради пятиминутнаго пѣнія талантливаго баритона. А говорятъ еще, что въ нашъ вѣкъ нѣтъ истиннаго героизма!

Коклепъ Старшій.

Число артистическихъ tournées было у насъ въ послѣднее время, благодаря свободѣ театровъ, не малое. Публика нѣсколько разъ видѣла съ ихъ труппами итальянцевъ: Росси, Сальвини, Маджи, Элеонору Дузе и Тину ди Лоренцо, французовъ: Сарру Бернаръ, Жюдикъ, Коклена, Мюне Сюлли, Жоссе, Рейшанберъ и Режанъ. Большинство ихъ имѣли успѣхъ, особенно въ первыя свои появленія.

Съ точки зрѣнія дирекціи эти посѣщенія были невыгодны; особенно они представляли конкурренцію для Михайловскаго театра: пріѣздъ Коклена Старшаго, бросившаго «Comédie Française», и г-жи Жюдикъ, хотя и постарѣвшей, отвлекалъ, какъ нарочно, послѣднюю публику. Во время пребыванія Коклена на Михайловскомъ театрѣ ставились самыя скверныя пьесы, точно чтобы помочь сборамъ Коклена. Подписка у послѣдняго шла, между тѣмъ, и безъ того хорошо, что показывало только нелогичность нашей публики: она не хотѣла смотрѣть игру французской труппы, составленной изъ очень хорошихъ, даже для Парижа, артистовъ, а бѣжала на представленіе странствующей труппы, составленной изъ всякаго сброда. Положимъ, Коклепъ талантъ очень выдающійся, но одинъ въ полѣ не воинъ, да и талантъ Коклена не былъ какой-нибудь необыкновенный, въ родѣ таланта Росси или Рашель.

Усердіе публики тѣмъ болѣе было странно, что Коклепъ бралъ совершенно безбожныя цѣны, напримѣръ: десять рублей въ четвертомъ ряду креселъ! Это обираніе публики при плохомъ составѣ труппы доказывало, что еслибы дирекція получше хозяйничала, то ей не было бы никакой надобности допускать спектаклей г. Коклена, а выгоднѣе было пригласить его на мѣсяцъ или на два на гастроли. Плата за такое приглашеніе была бы навѣрное менѣе, чѣмъ та потеря, которую понесла дирекція отъ уменьшенія сборовъ на Михайловскомъ театрѣ. При ангажементѣ г. Коклена на Михайловскій театръ публика

видѣла бы его въ хорошей обстановкѣ, а не въ обществѣ третьестепенныхъ артистовъ, а главное, наша бѣдная публика, обложенная и безъ того такъ тяжело, не платила бы лишнихъ контрибуцій. Театръ сдѣлается совершенно несносною вещью, если за каждаго талантливаго артиста придется платить особо да еще по фантастически-высокимъ таксамъ. Въ этомъ случаѣ мы были бы рады, еслибы Кокленъ и Комп. не получили тѣхъ барышей, на которые они разсчитывали, прослышавъ о наивности и табунныхъ свойствахъ нашей публики, что, впрочемъ, неизмѣнно и случалось, когда тѣ же артисты, разсчитывая на прежній пріемъ, пытались возвращаться, чтобы постричь вновь публику.

Кокленъ пріѣзжалъ къ намъ еще въ полной силѣ. Ему было съ небольшимъ сорокъ лѣтъ. Сынъ булочника, онъ думалъ было слѣдовать сначала профессіи отца, но страсть къ сценѣ увлекала его къ артистической карьерѣ, равно какъ увлекла потомъ его брата. Двадцати трехъ лѣтъ былъ онъ уже общникомъ «Comédie Française»—честь рѣдкая въ такіе молодые годы. Съ тѣхъ поръ служба Коклена при первомъ въ мірѣ драматическомъ театрѣ была рядомъ тріумфовъ, не было почти ни одной новой пьесы въ репертуарѣ, гдѣ бы ему не доставалась видная роль, создаваемая съ одинаковымъ искусствомъ. Кокленъ извѣстенъ еще дружбою съ Гамбеттою, что служило непстощимою темою для парижскихъ сатирическихъ газетъ, хотя сохраненіе подобныхъ отношеній, несмотря на разность карьеръ и положеній, только дѣлало честь обѣимъ знаменитостямъ.

Наружность Коклена весьма некрасива и подходила бы развѣ для исполненія фарсовъ, но этотъ недостатокъ выкупается другими сценическими достоинствами: голосомъ необыкновенно гибкимъ и доступнымъ мельчайшимъ интонаціямъ и чрезвычайною простотою и натуральностью игры. Большей естественности и непринужденности въ держаніи себя трудно представить. Только въ очень драматическихъ моментахъ видна декламаторская школа «Comédie Française». По крайней мѣрѣ въ буржуазной комедіи, въ родѣ «Gabrielle», русскій артистъ не могъ бы, не впадая въ шаржъ, говорить такъ, какъ говорилъ г. Кокленъ въ концѣ третьяго дѣйствія, когда онъ узнаетъ о готовящейся измѣнѣ жены. Впрочемъ, требованія публики въ разныхъ мѣстахъ иныя и такого рода декламація, быть можетъ, необходима въ патетическихъ моментахъ для французовъ.

Сопровождавшая Коклена Фаваръ была чистокровною трагическою актрисою, хотя она въ свое время и имѣла успѣхъ въ нѣкоторыхъ буржуазныхъ комедіяхъ Ожье. Фигура артистки, съ правильными и энергическими чертами лица, ея рѣз-

кій голосъ, манера читать стихи, постоянная декламація — все это обличало артистку старой школы. Много значили также лѣта. Фаваръ было за пятьдесятъ лѣтъ и администрація «Comédie Française» вынудила ее подать въ отставку, не давая ей болѣе ходу. Эта отставка вызвала, впрочемъ, общія сожалѣнія въ французской печати, которая вспомнила массу ролей, созданныхъ Фаваръ со времени ея дебюта въ 1848 году. Наша дирекція неизвѣстно съ чего выдумала потомъ пригласить Фаваръ на Михайловскій театръ и горько въ этомъ раскаялась. Наплакалась она и отъ приглашенія другой артистки, привезенной Кокленомъ, г-жи Лоди, актрисы театра Vaudeville.

Труппа г. Коклена вообще была ниже труппы Сарры Бернаръ, гдѣ имѣлась Лина Ментъ.

Какъ всякая вещь по-истинѣ хорошая, и игра Коклена была быстро оцѣнена публикою, помимо всякихъ соображеній о его заграничной извѣстности. Принятый при выходѣ сдержанно, онъ сразу расположилъ къ себѣ зрителей, и успѣхъ затѣмъ росъ до конца, достигнувъ апогея въ исполненіи роли Маскарпля, одной изъ его коронныхъ ролей.

Въ этомъ нѣсколько балаганномъ фарсѣ Мольера исполненіе Коклена превосходно: каждый шагъ, каждое слово обдумано и, дѣйствительно, подобное исполненіе классическихъ вещей, какъ бы послѣднія ни устарѣли, представляетъ хорошую «школу» и для публики, и для артистовъ. Въ особенности былъ забавенъ Кокленъ тамъ, гдѣ Маскарпль кладетъ на музыку собственный мадригалъ. Не можемъ не замѣтить, что по голосу и гримировкѣ Кокленъ въ Маскарплѣ поразительно напоминалъ одного знаменитаго московскаго адвоката-театрала.

Комедія Ожье «Gabrielle» — высоконравственнѣйшая пьеса, мораль которой, по словамъ одного изъ дѣйствующихъ лицъ, заключается въ выраженіи, что «нѣтъ счастья внѣ избитыхъ путей». Ожье хотѣлъ въ глазахъ честныхъ женщинъ возстановить достоинство мужа и уничтожить прелесть любовника. Задача не легкая! Героемъ онъ взялъ человѣка самаго прозаическаго и съ виду холоднаго; ревность дѣлаетъ этого господина страстнымъ и его невольное краснорѣчіе, а также великодушная довѣрчивость возвращаютъ увлекшуюся жену на стезю добродѣтели. Мы не станемъ входить въ разборъ вопроса, слѣдуетъ ли мужьямъ слѣдовать рецепту Ожье, но скажемъ, что Кокленъ въ роли Жульена Шабріера былъ превосходенъ и пьесѣ бездушной и сентенціозной далъ жизнь и движеніе. Верхомъ совершенства по тонкости игры и вмѣстѣ съ тѣмъ по умѣнію тронуть зрителя безъ малѣйшаго видимаго усилія бить на эффектъ была большая сцена четвертаго дѣйствія, когда Шабріеръ пред-

ставляетъ своей женѣ и ея другу — дѣлая видъ, что онъ не знаетъ объ ихъ отношеніяхъ—всѣ опасности и неудобства незаконныхъ связей.

Изъ другихъ сыгранныхъ у насъ Кокленомъ ролей роль адвоката Детурнеля въ умной комедіи Жюля Сандо «Mademoiselle de la Seglière» едва ли не была самою удачною и подходящею къ таланту артиста. Обыкновенно роль хитраго адвоката отходитъ на второй планъ передъ благодарною ролью стараго маркиза, который вернулся во время Реставраціи изъ-за границы и знать ничего не хочетъ о новомъ порядкѣ вещей, сложившемся послѣ революціи; но Кокленъ такъ выдвигаетъ впередъ роль Детурнеля, что она дѣлается основаніемъ, вокругъ котораго вертится вся пьеса. Лукавая изворотливость адвоката, его наглость въ моменты, когда интрига разоблачается, инспирующее краснорѣчіе тамъ, гдѣ возможно подѣйствовать убѣжденіемъ — все это сплетено Кокленомъ въ одинъ цѣлый типъ и роль выдержана до конца. Видно, что Кокленъ много вращался въ обществѣ адвокатовъ, да и самъ онъ, говорятъ, въ свое время получилъ степень присяжнаго повѣреннаго; по крайней мѣрѣ онъ лично велъ свое извѣстное дѣло съ антрепренеромъ Мейеромъ.

Фаваръ очень недурно играла роль баронессы въ комедіи Сандо, за то была слишкомъ стара для Клориды въ «L'Aventurière». Кокленъ исполнялъ тутъ роль хвастуна — дона Анибала, брата ловкой авантюристки, втершейся въ домъ богатаго венеціанскаго патриція Монте-Праде и обличаемой сыномъ послѣдняго Фабрисомъ. Нахальство—главное качество дона Анибала; Кокленъ придалъ послѣднему еще то молодечество, которое составляетъ отличительную черту французскихъ военныхъ средней руки. Особенно хорошъ Кокленъ въ сценѣ 2-го дѣйствія, гдѣ Анибалъ напивается пьянымъ и болтаетъ сначала лишнее, а потомъ засыпаетъ. Мы сотню разъ видѣли на сценѣ изображеніе пьянства, но рѣдко когда съ такимъ реализмомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ безъ карикатурности.

Менѣе успѣха имѣла драма Эркманъ-Шатріана: «Les Rantzau», о которой заранѣе прокричали со словъ парижскихъ газетъ, хотя на самомъ дѣлѣ это совершенно слабое и мало сценическое произведеніе. Рантцау или по французскому произношенію Ранзо — Капулетти и Монтекки какой-то эльзасской деревни. Успѣхъ пьесы въ Парижѣ объясняется чисто внѣшними причинами, а именно тѣмъ, что она напоминала объ Эльзасѣ, къ которому французы по извѣстной пословицѣ: «что имѣемъ, не хранимъ, потерявши, плачемъ», относятся, или дѣлаютъ видъ, что относятся съ необыкновенною нѣжностью. А въ комедію

авторы—эльзасскіе жиды—включили много намековъ на тягостное будто бы положеніе эльзасскаго населенія, на его страданія и пр. Впечатлѣнію содѣйствовали въ «Comédie Française» эльзасскіе костюмы, вѣрнѣйшая копировка эльзасской обстановки и пр. Пьеса проникнута антиклерикальнымъ духомъ, что также соотвѣтствовало настроенію парижанъ.

У насъ, для которыхъ и антиклерикализмъ, и участь Эльзаса одинаково безразличны и гдѣ г. Картавовъ, вмѣсто эльзасской обстановки, далъ труппѣ Коклена декораціи и мебель изъ какой-то испанской оперетки, «Les Rantzau» не могли произвести эфекта, а въ придачу исполненіе второстепенныхъ артистовъ было изъ рукъ вонъ плохое; оба брата Рантцау только смѣшили публику неестественностью дикціи и рутинностью пріемовъ. Между тѣмъ въ Парижѣ роль одного изъ братьевъ игралъ Го.

Спасла отъ полнаго провала драму только игра Коклена; къ сожалѣнію, въ эпизодической ролп стараго школьнаго учителя Флоранса, являющагося въ качествѣ примирителя между враждующими лагерями, у Коклена недоставало, быть можетъ, совершенной искренности для этой роли, за то съ внѣшней стороны онъ былъ превосходенъ. Какъ живымъ представлялась фигура бѣднаго сельскаго учителя съ вѣчно разинутымъ ртомъ, добродушнаго и безотвѣтнаго, готоваго услужить всѣмъ и каждому и получающаго тычки въ вознагражденіе за свое усердіе. Флорансъ и донъ Аннибалъ, это двѣ противоположности, два полюса человѣческой натуры и, конечно, нуженъ сильный талантъ, чтобы одинаково хорошо изобразить обѣ роли.

Репутація г. Коклена какъ чтеца даже въ Парижѣ — гдѣ такъ много хорошихъ чтецовъ — выдающаяся. Чтеніе Коклена составляетъ одно изъ тончайшихъ лакомствъ самыхъ роскошныхъ салоновъ французской столицы. Мастерство чтенія у г. Коклена удивительное. Даже въ скороговоркѣ, гдѣ онъ, не переводя духъ, произноситъ съ поразительною быстротою десятки строкъ, каждое слово слышно отчетливо. Нечего и говорить, что чтеніе проникнуто тонкимъ юморомъ, безъ малѣйшаго оттѣнка скабрезности.

* * *

Артистическія «турне» вошли въ моду и у русскихъ артистовъ. Въ провинціи они существовали давно и неизмѣнно кончались общимъ разореніемъ артистовъ, такъ же какъ и попытка образовать такъ называемыя «сосьете», то-есть труппы безъ антрепренера на паевомъ началѣ. Въ особенности были неудачны турне, когда ихъ дѣлали сосьете. Въ послѣднее время

стали дѣлать «турне» столичные артисты, чтобы выѣдать траву изъ-подъ копытъ своихъ провинціальныхъ товарищей и окончательно лишать ихъ куска хлѣба. Невыгода для провинціальныхъ артистовъ происходила не оттого, что по сравненіи съ столичными «звѣздами» провинціальная публика не хотѣла смотрѣть своихъ мѣстныхъ артистовъ — разница въ игрѣ не такъ ужъ велика, но потому, что эти звѣзды назначали за свои представленія огромныя цѣны и собирали за нѣсколько спектаклей такія суммы, которыя потомъ на цѣлые мѣсяцы лишали провинціаловъ возможности ходить въ театръ. Извѣстно, что интеллигенція наша, преимущественно чиновники и офицеры, очень бѣдна, а тѣ, у кого въ провинціи есть деньги, т. е. купцы, въ театръ не ходятъ, развѣ подъ пьяную руку на ярмаркахъ или на представленія съ цыганками и «соединенными хорами» самоѣдско-каракалпакскихъ пѣвицъ.

ГЛАВА XX.

Любительскіе и благотворительные спектакли.

Спектакли любителей.

При ремесленномъ училищѣ Цесаревича Николая состоитъ патронатъ, задавшійся благою цѣлью помогать воспитанникамъ, окончившимъ курсъ училища, впредь до пріисканія мѣстъ; такимъ образомъ, сотни молодыхъ ремесленниковъ получаютъ помощь въ тотъ моментъ, когда наиболѣе въ ней нуждаются. Для пополненія средствъ патроната одинъ изъ его главныхъ дѣятелей, генералъ Жербинъ, ежегодно устраивалъ въ своемъ роскошномъ помѣщеніи спектакль любителей, привлекавшій очень много публики. Здѣсь подвизался одинъ изъ лучшихъ нашихъ кружковъ актеровъ-любителей. Извѣстно, что любительскіе спектакли созданы скорѣе на погибель мужей и нерѣдко доставляютъ болѣе удовольствія исполнителямъ, нежели зрителямъ. Ролей никогда никто у любителей не знаетъ, ибо требовать отъ русскаго человѣка, чтобы онъ не шелъ на авось, значитъ требовать невозможнаго; распоряжаются у любителей всѣ сразу, а подчиняться распоряженіямъ нѣтъ охотниковъ, и публикѣ приходится слушать спектакль въ двойномъ видѣ, сначала громко слова суфлера, а затѣмъ тихо—рѣчи дѣйствующихъ лицъ. Есть, однако, въ Петербургѣ всегда два, три кружка, гдѣ играютъ по серьезнѣе, гдѣ изъ любителей при надлежащей практикѣ и при другихъ условіяхъ сцены, могли бы выработаться настоящіе артисты. Кружокъ, о которомъ мы говоримъ и которымъ руководилъ покойный Конст. Шиловскій, талантливый салонный пѣвецъ, а затѣмъ артистъ Малаго театра въ Москвѣ, относился къ числу таковыхъ.

Одинъ изъ его спектаклей съ вышеозначенною благотворительною цѣлью происходилъ въ квартирѣ г. Жербина, да генераль-

ная репетиція спектакля имѣла также видъ спектакля и привлекла къ гостепріимному хозяину не меньшее число гостей. Репертуаръ состоялъ изъ «Провинціалки» Тургенева, «Le petit Hôtel» Мельяка и Галеви, двухъ водевилей и нѣсколькихъ монологовъ, арій и романсовъ, словомъ, чего хочешь, того просишь. Въ общемъ, впечатлѣніе исполненія было вполнѣ удовлетворительное для любительской сцены. У всѣхъ участвовавшихъ видно было толковое отношеніе къ роли и извѣстный вкусъ; примѣры столичныхъ театровъ несомнѣнно дѣйствуютъ благотворно. У нѣкоторыхъ исполнителей былъ замѣтенъ даже талантъ. Такъ, г-жа Шиловская въ прелестной французской комедіи Мельяка и Галеви исполняла роль бойкой свѣтской дамы съ такою увѣренностью, такими тонкими оттѣнками, даже съ такимъ шикомъ, которые были бы подстать и настоящей артисткѣ. Г-жа Шеншина, еще только начинавшая выступать на сценѣ, равнымъ образомъ имѣла талантъ для амплуа ingénues и подходящія для того средства. Успѣхъ обѣихъ былъ блестящій. Недурно играли и г-жи Остафьева, Яковлева, гг. Остроградскій, Ратаевъ, Воронинъ и др.

Другой спектакль, устроенный въ той же залѣ О. Н. Рукавишниковымъ съ благотворительною цѣлью, состоялъ изъ маленькой комедіи Гюи де-Мопассана «Une Répétition», драматическихъ сценъ «Послѣдній кумиръ», заимствованныхъ изъ «Dernière Idole» Альфонса Доде, и сценъ «Вечеръ въ Сорренто» Тургенева, которыя считаются одною изъ любимѣйшихъ пьесокъ для любителей.

Сцены Доде и по-французски порядкомъ скучноваты, а «Répétition» мы не видѣли на здѣшней сценѣ, да едва ли эта микроскопическая комедія въ стихахъ шла и въ Парижѣ. Это очень изящная вещь, весь сюжетъ которой состоитъ въ объясненіи въ любви, которое молодой человѣкъ дѣлаетъ во время репетиціи домашняго спектакля, побуждаемый къ тому кокетствомъ молодой женщины. Мужъ во-время прерываетъ эту «репетицію», и каждый можетъ по своему вкусу дѣлать заключеніе, произойдетъ ли когда-нибудь самый «спектакль».

«Une Répétition» была очень мило разыграна г-жею Шиловскою и гг. Шиловскимъ и Ратаевымъ. Графиня Литке, г-жи Штеръ, Яковлева и гг. Шиловскій, Остроградскій и Ратаевъ также съ талантомъ сыграли пьесы Доде и Тургенева. Дѣло шло бы еще лучше, если бы сцена была попросторнѣе (на любительскихъ спектакляхъ исполнителямъ по-неволѣ приходится толочься точно въ ступѣ), и если бы вообще исполнители любительскихъ спектаклей репетировали — конечно, не во вкусѣ Гюи де-Мопассана — поприлежнѣе.

Мы сочли нелишнимъ остановиться нѣсколько на этихъ спектакляхъ, потому что любительское искусство у насъ теперь вообще падаетъ, что само по себѣ явленіе весьма прискорбное. Помимо развлеченія, доставляемаго любительскими спектаклями особенно въ провинціи и для участниковъ въ представленіяхъ, изъ среды любителей выходили нерѣдко даровитые артисты и формировались тѣ ярые «театралы», которые необходимы въ каждомъ столичномъ городѣ какъ высшіе судьи для сценическихъ представленій. Недавно еще мы читали жалобы одного изъ выдающихся парижскихъ критиковъ на вредъ, происходящій отъ исчезновенія и въ Парижѣ этого типа amateurs — записныхъ любителей театра.

Любительскій балетъ.

Тѣнь Людовика XIV, столько разъ танцовавшаго на сценѣ въ кругу своихъ придворныхъ, должна была торжествовать (1-го апрѣля 1893 г.) по случаю спектакля, организованнаго графинею О. И. Бобринскою въ залахъ Николаевскаго дворца, въ пользу благотворительнаго общества при городскихъ родильныхъ пріютахъ. Весь цвѣтъ аристократической молодежи принималъ участіе въ этомъ представленіи, особенно въ хореграфическомъ его отдѣленіи.

«Древніе греки», глубокомысленно замѣчаетъ одна старинная книга о балетѣ, «часто танцовали или вслѣдствіе узаконеній ихъ мудрыхъ законодателей, или по собственному влеченію къ этому искусству». Современные законодатели,—увы!—не принуждаютъ никого танцовать, но влеченіе къ этому высокому искусству существуетъ. Какъ показалъ спектакль 1-го апрѣля, хореграфическія традиціи крѣпко держатся и въ нашемъ высшемъ обществѣ, а такъ какъ оно даетъ тонъ и ему подражаютъ другіе слои русскаго общества, то несомнѣнно сердца балетомановъ должны радоваться — танцовальному искусству предстоитъ еще у насъ будущность.

Нечего и говорить, что спектакль, гдѣ принимали и съ такимъ вниманіемъ участіе аристократическія силы, русскія и иностранныя, привлекъ все, что только есть select въ нашемъ обществѣ. Царская фамилія и всѣ находившіяся на-лицо въ столицѣ высокопоставленныя лица удостоили спектакль своимъ присутствіемъ и остались до конца, а спектакль съ самыми малыми антрактами затянулся до часу ночи.

Представленіе началось пьесой Александра Дюма-отца: «Le mari de la veuve», образчикомъ салонной комедіи, веселой и

остроумной въ предѣлахъ весьма строгаго приличія. Сыграна была эта бездѣлушка прекрасно. Г-жа Базилевская и князья В. и А. Голицыны имѣли несомнѣнный талантъ, а также увѣренность и умѣнье держаться на сценѣ. Всѣхъ троихъ хоть сейчасъ на какой угодно театръ. Они говорили также по-французски безъ малѣйшаго акцента, что, впрочемъ, объясняется ихъ заграничнымъ воспитаніемъ. Тонкій туалетъ г-жи Базилевской, въ свою очередь, удостоился одобренія знатоковъ. Графиня Блудова и баронесса Мейендорфъ во второстепенныхъ роляхъ помогали ансамблю. Первая говорила по-французски съ рѣзкимъ англійскимъ акцентомъ, не лишеннымъ пикантности въ устахъ русской барышни.

Но наиболѣе важною частью представленія была, какъ сказано, вторая часть, о которой уже нѣсколько недѣль говорили въ Петербургѣ, именно балетъ, исполненный цѣликомъ аристократическими любителями.

Танцовать — и очень легко, и очень трудно; всѣ болѣе или менѣе танцуютъ, но для того, чтобы танцовать правильно и съ тѣми легкостью и блескомъ, которые такъ плѣняютъ на сценѣ, надобно учиться лѣтъ десять. На подмосткахъ всѣ недостатки любителей въ отсутствіи школы выступаютъ гораздо рельефнѣе. Г. Чекетти по возможности обошелъ эти затрудненія и поставилъ балетъ въ два акта со множествомъ танцевъ, разсчитанный вполнѣ на силы любителей, почти исключительно изъ характерныхъ танцевъ, для которыхъ хотя требуется также талантъ, но гораздо менѣе искусства. Во всякомъ случаѣ и въ такихъ рамкахъ потребовалось множество репетицій и много доброй воли со стороны исполнителей.

Сюжетъ балета, названнаго «Le Triomphe de Terpsichore», не сложенъ. Въ первомъ дѣйствіи, въ деревнѣ, крестьяне празднуютъ свадьбу, танцуютъ danse des sabots, является меръ и запрещаетъ танцы. Наступаетъ ночь, крестьяне въ тоскѣ и отчаяніи, но съ Парнаса является Терпсихора; видя объявленіе, что танцы «строжайше» воспрещены (полиція иначе ничего и не воспрещаетъ), муза гнѣвается и начинаетъ танцовать bercense, что увлекаетъ мало-по-малу крестьянъ. Является меръ, онъ приходитъ въ ужасъ и негодованіе отъ нарушенія его приказанія, но Терпсихора увлекаетъ и мера. Начинается комическій вальсъ; подъ вліяніемъ Терпсихоры пляшетъ старый меръ; пляшутъ жандармы, пляшетъ весь народъ, а въ заключеніе меръ приходитъ въ такой восторгъ, что приглашаетъ всѣхъ къ себѣ на балъ.

Мимическую роль мера очень комично исполнилъ баронъ Сталь-Гольштейнъ, его хромого секретаря—г. Бюттнингъ, жан-

дармовъ — князь Мещерскій и г. Мятлевъ, но пальма первенства въ этомъ актѣ принадлежала, конечно, Терпсихорѣ—бѣлокурой графинѣ Вестфаленъ. Греки изображали всегда Терпсихору не такъ, какъ изобразилъ ее Карпо, а въ видѣ улыбающейся красивой молодой дѣвушки. Графиня Вестфаленъ вполнѣ соотвѣтствовала этому требованію — она была молода и ея невинная улыбка показывала прелестные зубы. Всѣ танцы графини состояли изъ граціозныхъ позъ и плавныхъ движеній по сценѣ, нѣсколько терявшихъ отъ того, что современный туалетъ не совсѣмъ шелъ къ классическимъ па. Успѣхъ графиня Вестфаленъ и въ этомъ, и въ слѣдующемъ актѣ имѣла огромный.

Второе дѣйствіе на балу у мера начиналось рядомъ характерныхъ танцевъ. Каждый изъ танцевъ публика единодушно требовала по два раза, а не прочь бы, казалось, потребовать и по три, и по четыре раза. Балъ открылся менуэтомъ. Г-жи Половцова, Миллеръ, бар. Шимельфеннигъ и Гревениць, и гг. Раухъ, баронъ Мейендорфъ, кн. Голицынъ и Волконскій въ костюмахъ временъ Людовика XIII, очень красивыхъ и очень шедшихъ къ танцующимъ дамамъ, особенно къ двумъ первымъ, плавно и изящно танцовали величественный придворный менуэтъ, который Шекспиръ, по «серьезности и сдержанности», сравниваетъ въ «Много шуму изъ пустяковъ» съ... бракомъ! Видно, что великій драматургъ жилъ триста лѣтъ назадъ!

Испанскій танецъ исполняли графиня Келлеръ и г. Бодиско. Танцовать эти полные огня танцы, требующіе необыкновенной гибкости корпуса, очень трудно, и г. Бодиско просто поразилъ bric своего исполненія. Безъ комплиментовъ, онъ можетъ, не учась, появиться завтра въ балетѣ и никто не заподозритъ въ немъ любителя. Въ противоположность Espagnole, въ Rococo бар. Гюне и г-жа Шампина и гг. Лопухинъ и Бюнтингъ 1-й отличались шаловливымъ кокетствомъ, придававшимъ красотѣ исполнительницъ еще болѣе силы. Затѣмъ слѣдовала тарантелла (графиня Урусова и г. Сабуровъ) — танецъ, по его быстрому темпу и реализму, очень трудный для любителей. Г. Сабуровъ танцовалъ лихо, хотя, можетъ быть, слишкомъ рѣзко.

Въ танцахъ пьерро и арлекиновъ отличились г-жи Лопухина и Висковатова и гг. Половцовъ и Вревскій. Первая (пьерретта) понравилась публикѣ и въ 1-мъ дѣйствіи въ саботьерѣ; послѣдняя очень мила въ пестромъ костюмѣ арлекинки. Изъ мужчинъ у г. Половцова (пьерро) много натуральнаго комизма. Tyrolliène была торжествомъ для г-жи Пистолькорсъ и г. Роппа. Г-жа Пистолькорсъ отлично танцовала и имѣла весьма сценическую наружность, каждая улыбка ея вызывала взрывъ рукоплесканій. Вальсъ же, не нѣмецкій, а французскій,

подъ названіемъ Merveilleuses et Incroyables, протанцовали съ такимъ же успѣхомъ подъ звуки «La fille de m-me Angot» кн. Гагарина, г-жа Мятлева, графиня О. Бобринская и г-жа Говардъ, бар. Вольфъ, кн. Львовъ, гг. Глинка и Кнорринтъ. Замѣчательно, что г-жа Говардъ замѣнила безъ одной репетиціи въ этомъ танцѣ внезапно заболѣвшую графиню М. Бобринскую.

Извѣстной «русской плискѣ» (сочиненной, кстати сказать, французомъ Огюстомъ, балетмейстеромъ начала нынѣшняго столѣтія) было также отдано должное почтеніе. Высокая и красивая г-жа Шипова въ превосходномъ русскомъ костюмѣ и въ кичкѣ, какъ подобало, плавала эфектно по сценѣ лебедушкой, а г. Масловъ ухарски продѣлывалъ свои па. Оба танцовали, между тѣмъ, съ одной репетиціи. Но до бѣлаго каленія восторгъ публики дошелъ, когда г-жа Мятлева и г. Бюнтингъ 2-й протанцовали краковякъ и мазурку. Г-жа Мятлева также имѣла всѣ счастливыя данныя для сцены: красивую наружность, роскошные волосы, стройность и много экспрессіи. Оба исполнителя танцовали съ рѣдкимъ увлеченіемъ и шикомъ, а г-жѣ Мятлевой, если бы исполненіе сопровождалось конкурсомъ, можно было бы присудить первую премію.

Въ ансамблѣ мазурки приняли участіе нѣсколько паръ; затѣмъ г. Сабуровъ, сверхъ программы, протанцовалъ трепака съ самыми головоломными переборками. Въ финалѣ Терпсихора опять танцуетъ и, танцуя, улетаетъ на Парнасъ, удерживаемая подобранными подъ цвѣтъ радуги шарфами, находящимися въ рукахъ у всѣхъ танцующихъ. Эта красивая группа, освѣщенная электричествомъ, образовала апоѳеозъ балета.

Нашъ сухой перечень танцевъ не можетъ, конечно, передать и частицы пріятнаго впечатлѣнія, испытаннаго публикою. Гдѣ уже тутъ писать чернилами на писчей бумагѣ тамъ, гдѣ нужно писать опопонаксомъ на лайкѣ отъ перчатокъ съ 14-ю пуговицами, засыпая рисовой пудрой, да и писать взывая, какъ поэтъ:

Terpsichore, voici l'instant de tes mystères!
Viens, ta harpe à la main, m'apprendre à les chanter!

Спускаясь съ высотъ Парнаса, куда увлекъ и насъ апоѳеозъ со своими разноцвѣтными шарфами, прибавимъ въ заключеніе, что описанный спектакль, который повторился два или три раза, собралъ въ пользу бѣдныхъ болѣе 15.000 руб. Не забудемъ также оркестра изъ шестидесяти любителей, преимущественно военныхъ, составляющихъ музыкальный кружокъ, подъ покровительствомъ Е. И. В. Великаго Князя Сергія Михаиловича. Подъ руководствомъ г. Флиге оркестръ этотъ не

только мастерски акомпанировалъ танцамъ—что вовсе не легко, но и исполнилъ нѣсколько вещей Масканьи, Цибульки и Гуно. Въ концѣ спектакля г. Чекетти былъ, конечно, единодушно вызванъ и со всѣхъ участниковъ и участницъ на сценѣ же была снята фотографическая группа.

* *
*

Въ газетной рецензіи, перепечатанной цѣликомъ выше, мы одобрили аристократическихъ любителей за ихъ усердіе; разсуждая съ точки зрѣнія искусства, одинъ спеціалистъ по части балета, въ статьѣ о танцахъ въ Англіи, не видитъ большой пользы отъ спектаклей, подобныхъ вышеописанному. По его словамъ, одно время въ Лондонѣ танцовать балеты въ салонахъ было въ страшной модѣ, но это не увеличило въ публикѣ вкусъ къ серьезному хореграфическому искусству. Публикѣ казалось, что танцы, исполняемые на театрѣ, можно изучить безъ особаго труда и упражненія; для чего артистамъ затрачивать огромный трудъ, необходимый для хорошаго исполненія, когда можно имѣть успѣхъ, дѣлая прыжки въ родѣ тѣхъ, какія дѣлаютъ дельфины. А научиться такимъ прыжкамъ можно въ двѣ-три недѣли. Балетъ въ этомъ случаѣ нельзя сравнивать съ драматическими спектаклями, гдѣ изъ любителей подчасъ выходили дѣйствительно талантливые артисты.

Благотворительные вечера.

Выше, по поводу малороссовъ, мы говорили объ одномъ изъ концертовъ въ пользу Александровской общины «Краснаго Креста», состоящей подъ покровительствомъ великой княгини Александры Іосифовны. Подобные концерты ежегодно устраивались съ огромнымъ успѣхомъ покойною г-жею Гамбургеръ въ отдѣланной въ стилѣ etriге квартирѣ министра иностранныхъ дѣлъ. Это были изъ тѣхъ представленій, куда публику не приходилось тащить силою, но гдѣ заранѣе на каждое кресло являлось трое желающихъ и гдѣ гг. чиновникамъ министерства, распоряжавшимся концертомъ, приходилось въ вынужденныхъ отказахъ проявлять болѣе дипломатіи, чѣмъ въ переговорахъ о Батумѣ. Несмотря на все приложенное искусство, публики все-таки собиралось болѣе, чѣмъ могло помѣститься, и большинство стояло, но многіе такъ и не попадали въ залу. Когда раздался какъ-то въ аріи изъ «Нерона» мощный голосъ Сильва, то одна дама остроумно замѣтила:—«Это пѣніе для тѣхъ, ко-

торые сидятъ за дверьми». Общество, конечно, было избранное, ибо покойный Гирсъ, министръ иностранныхъ дѣлъ, являлся любезнымъ хозяиномъ и весь дипломатическій корпусъ былъ на лицо, а затѣмъ множество элегантныхъ дамъ; женскій элементъ вообще преобладалъ въ концертѣ, зная, что и при ожидаемой давкѣ ему обезпечены всѣ преимущества. Концертъ удостоивали своимъ посѣщеніемъ ихъ высочества: великая княгиня Александра Іосифовна—покровительница Общины, и великій князь Дмитрій Константиновичъ. Взявъ въ разсчетъ высокую входную плату, сборъ долженъ былъ достигать очень значительной цифры. Для подкрѣпленія силъ публики устраивался буфетъ, а мороженое и чай циркулировали во всѣхъ антрактахъ.

Артистическою частью этихъ концертовъ распоряжался г. Вакселъ, который принадлежитъ не только къ числу нашихъ лучшихъ дипломатовъ, но и музыкальныхъ критиковъ. Программа концерта была составляема обыкновенно чрезвычайно интересно, а этотъ интересъ поддерживался еще исполненіемъ наиболѣе замѣтными силами нашихъ труппъ, а равно разными пріѣзжими знаменитостями. Отмѣтимъ выдававшееся.

Итальянцы всегда принимались особенно радушно. Изъ благодарности г-жа Колонезе спѣла по-русски романсъ Тарновскаго: «Я помню все». Артистка очень чисто выговаривала русскія слова, но во второмъ куплетѣ слегка позабыла ихъ и пѣла, переставляя по произволу строки и только сохраняя ритмъ, напримѣръ:

... Бродили тихою стопою
Черты любимаго лица

и т. п., что выходило очень забавно. Но наибольшій фуроръ въ вокальномъ отдѣленіи имѣли всегда г-жи Зембрихъ и Ванъ-Зандтъ. Арія Керубини изъ «Свадьбы Фигаро» «Voi che sapete» въ исполненіи послѣдней изъ архивной музыки преображалась въ нѣчто удивительно свѣжее и прелестное. Чаще всѣхъ пѣлъ Котони; между прочимъ, онъ спѣлъ какъ-то весьма поэтическую арійку «Pur dicesti» Лотти 1700 г.

Г-жи Амалія и Генріета Сталь, очень красивыя вѣнки, хотя итальянскія пѣвицы, пѣли по-нѣмецки «Wanderer» Рубинштейна и дуэтъ Мендельсона.

Г. Лассаль спѣлъ думку Монюшки «Стоитъ яворъ», два куплета которой на bis повторилъ по-русски, какъ и у себя въ концертѣ.

Въ вокальной части концертовъ участвовали изъ русскихъ пѣвцовъ гг. Михайловъ, Черновъ и г-жи Лавровская, Медея Мей и Мравина. Г-жа Лавровская, сохранившая еще остатки

своего великолѣпнаго голоса, исполнила въ одномъ изъ концертовъ соло изъ Коронаціонной кантаты Чайковскаго и три романса Лассера и Шумана. Г. Фигнеръ мастерски пѣлъ аріозо изъ оперы Лишина «Донъ Сезаръ де Базанъ» и романсъ изъ никогда неигранной оперы Доницетти «Герцогъ Альба».

По части декламаціи г-жа Фаваръ читала довольно глухимъ голосомъ «Pour les pauvres»—рпторическую пьесу Виктора Гюго, а Кокленъ—«La mouche», юмористическіе стихи о томъ, какъ нѣкій господинъ въ меріи, желая поймать во время заключенія брака муху, ударилъ по физіономіи свою невѣсту. Бракъ разстроился, господинъ негодуетъ, но, чуточку пофилософствовавъ, онъ приходитъ къ заключенію, что бракъ—вещь никуда негодная, и благодаритъ муху, спасшую его. Эта шутка была сказана мастерски. На bis Кокленъ уморительно, съ англійскимъ акцентомъ продекламировалъ басню «Le Corbeau и le Renard». Англійскій посолъ больше всѣхъ хохоталъ отъ этой шутки.

Знаменитые стихи Мюссе «La nuit d'Octobre», навѣянные измѣною Жоржъ Сандъ, мастерски декламировалъ г. Гитри; въ особенности онъ былъ хорошъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ поэтъ осыпаетъ упреками свою невѣрную любовницу, представляющуюся его воображенію:

Tandis qu'a à ce balcon, seul je veille et je pleurs,
En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais tu?

Реплику музы давала г-жа Бурксеръ, одесская барышня, поступившая на сцену парижскаго театра de la Porte St.-Martin. Французы въ разное время играли сцены изъ комедіи Альфреда де-Мюссе «On ne badine pas avec l'amour» и извѣстную комедійку «L'Etincelle» Пальерона. Г-жа Сизо и г. Гитри тутъ были превосходны, но г-жа Монталанъ показалась намъ слишкомъ холодною и равнодушною для женщины, которая въ душѣ любитъ героя пьесы и рада его признанію. На высказанное нами по этому поводу замѣчаніе одна высокопоставленная дама возразила, что мы, мужчины, ничего не понимаемъ въ тайнахъ женскаго кокетства и что, по ея мнѣнію, г-жа Монталанъ играла удивительно тонко. Можетъ быть. Но такъ какъ публика состоитъ изъ простыхъ недогадливыхъ смертныхъ, то на сценѣ (въ жизни другое дѣло) нѣкоторая шаржировка необходима для производства впечатлѣнія.

Также бойко французы сыграли хорошенькую комедійку Дюма-отца «Le mari de la veuve», сцену изъ «Barbier de Séville», гдѣ Фигаро сообщаетъ, что Альмавива любитъ Розину, и первый актъ «Misanthrope» Мольера.

Главною приманкою одного изъ вечеровъ было исполненіе

на сценѣ, величиною съ большой подносъ, 4-й картины балета «Брама», той, гдѣ Падмана защищаетъ своего жениха отъ желающихъ его убить браминовъ. Несмотря на то, что Цукки явилась изъ Маріинскаго театра, гдѣ только что танцовала длиннѣйшій и утомительнѣйшій балетъ «Приказъ короля», она мимировала въ «Брамѣ» безподобнымъ образомъ.

Для русскихъ артистовъ всегда невыгодно играть рядомъ съ французами, не говоря уже о томъ, что французы даже хорошо извѣстныя имъ вещи все-таки всегда для этихъ вечеровъ репетируютъ по нѣсколько разъ, русскіе же обыкновенно валяютъ какъ Богъ на душу положитъ. Но у г-жи Гамбургеръ наши александринскіе лицедѣи отличались. Въ комедіи «Несчастіе особаго рода», очевидно заимствованной съ французскаго, г-жа Савина потрафила не хуже француженки, какъ по тонкости игры, такъ и по внѣшнему изяществу. Особенно натуральна она была, когда выбѣгала, чтобы успокоить ревнующаго мужа съ крикомъ: «Владиміръ!» Гг. Сазоновъ и Варламовъ содѣйствовали ансамблю.

Главною вещью другого концерта служили неизвѣстныя до того сцены Тургенева. Это маленькая вещица во вкусѣ французскихъ proverbes, написанная, очевидно, для домашняго спектакля. Дѣйствіе происходитъ въ Сорренто, на берегу моря; русскій помѣщикъ (г. Давыдовъ), которому надоѣли шатанія заграницею, не можетъ вернуться, ибо ухаживаетъ за молодою вдовою (г-жа Абаринова), за племянницей которой (г-жа Савина) приволакивается другой русскій помѣщикъ, болѣе юный (г. Петина); послѣдній не прочь, впрочемъ, приволокнуться и за тетушкою, чѣмъ, конечно, возбуждаетъ ревность своего товарища. Страстное пѣніе подъ окномъ импровизатора въ чудный итальянскій вечеръ рѣшаетъ дѣло. Подъ звуки музыки племянница кажется еще очаровательнѣе, и молодой помѣщикъ дѣлаетъ предложеніе. Пристроивъ племянницу, и тетушка рѣшается выйдти замужъ, но своего жениха не отпускаетъ, однако, въ Саратовъ, а влечетъ въ Парижъ. Этотъ незатѣйливый сюжетъ пересыпанъ остроумными замѣчаніями насчетъ положенія русскихъ заграницею и комичными разговорами саратовскаго помѣщика съ итальянскимъ лакеемъ (г. Стриницъ) и французскимъ художникомъ (г. Гитри). Импровизаторомъ былъ г. Котони, который за кулисами спѣлъ романсъ г. Дриго, подъ акомпанементъ на арфѣ г. Цабеля.

И въ сценахъ Тургенева артисты наши не ударили лицомъ въ грязь передъ «европейскимъ концертомъ» дипломатовъ. Очень натуральны были: г. Давыдовъ—благополучнымъ россіянином, которому опротивѣли гиды, отели, магазины и художники, г-жа

Абарпнова—кокетливою и развязною вдовушкою, а г-жа Савина—наивно-лукавою дѣвушкою. Обѣ артистки одѣлись съ большимъ вкусомъ. Роль г-жи Савиной, впрочемъ, довольно незначительна для проявленія таланта и она реваншъ взяла при чтеніи монолога въ стихахъ «Сны»; овація, которыя сдѣлала ей послѣ этого чтенія публика, были не меньше тѣхъ, которыя достались на долю г-жи Ванъ-Зандтъ. Намъ, признаться, были вдвойнѣ пріятны эти вполнѣ заслуженныя браво. Хотя наше высшее общество и воспитано на иностранный ладъ и невольно видитъ достоинство хорошаго иностраннаго, но все-таки свое родное имѣетъ и для него цѣну и невольно вызываетъ симпатіи.

Pour la bonne bouche шла какъ-то новая, не игранная еще на публичной сценѣ одноактная комедія Виктора Александрова «Медвѣдь сосваталъ». Это очень хорошенькая вещица для домашнихъ спектаклей. Сюжетъ комедіи незамысловатъ. Молодой дѣвушкѣ, имѣющей двухъ старыхъ дядей, любящихъ ее безъ ума, понравился учитель гимназіи, и плутовка, чтобы расположить опекуновъ, увѣрила, будто учитель спасъ ей жизнь, застрѣливъ случайно встрѣтившагося въ лѣсу медвѣдя. Дядюшки растроганы, пріемъ учителю дѣлаютъ великолѣпный, но при дальнѣйшихъ разспросахъ выказывается невѣжество въ охотничьемъ дѣлѣ влюбленнаго и его торжественно выгоняютъ. Въ концѣ концовъ, однако, племянница уламываетъ черезчуръ нѣжныхъ дядюшекъ и дѣло кончается бракомъ. Сыграна была эта бездѣлка прелестно. Г-жа Савина была жива и граціозна, г. Варламовъ отлично игралъ военнаго дядюшку, грубоватаго по манерамъ, но добряка, а г. Давыдовъ штатскаго, изящнаго и медоточиваго; г. Сазоновъ способствовалъ ансамблю въ забавной роли попавшагося во вранье учителя. Между остротами комедіи одна имѣла огромный успѣхъ. Когда учителя всѣ благодарятъ за спасеніе жизни и спрашиваютъ, чего онъ желаетъ, то бѣднякъ въ смущеніи изъявляетъ желаніе самое невозможное и невѣроятное, именно, чтобы «наконецъ сняли лѣса съ Исаакіевскаго собора»!

Если артистическая сторона вечеровъ не оставляла желать, такимъ образомъ, ничего лучшаго, то нельзя не прибавить, что для вкушенія этихъ артистическихъ наслажденій публикѣ приходилось, благодаря своей многочисленности и дурной вентиляціи концертнаго зала, принимать въ придачу къ концерту паровыя ванны. Такъ было жарко, что можно было безъ труда вообразить себѣ, что концерты происходятъ не у «финскихъ хладныхъ скалъ», а гдѣ-нибудь въ залахъ у губернатора Камеруна или Сенегала.

Публика, впрочемъ, переносила это даровое гидропатическое леченіе съ благою цѣлью. Сборъ съ концертовъ пополнялъ дефицитъ Александровской общины, а послѣдняя — учрежденіе, заслуживающее самой горячей поддержки. Устроенная ею, близъ Технологическаго института, больница замѣчательна по своему образцовому устройству, а хирургическое отдѣленіе ея даже мало имѣетъ себѣ подобныхъ. Нигдѣ съ такимъ комфортомъ, говорятъ даже съ удовольствіемъ, нельзя позволить себѣ отрѣзать руку или ногу.

ГЛАВА XXI.

Развлеченія толпы.

Водвореніе шансонетки.

Къ началу 60-хъ годовъ цыгане у насъ совсѣмъ вышли изъ моды и замѣнились шансонеткою. Снова цыгане вошли въ моду лишь въ началѣ 80-хъ годовъ благодаря знаменитой Пишѣ, хотя и ранѣе бывали экземпляры, умѣвшіе, какъ Юханцевъ, промотать на цыганокъ милліоны. Подобная страсть къ цыганкамъ прекрасно описана Лѣсковымъ въ его романѣ «Очарованный странникъ».

Первоначально шансонетка была у насъ развлеченіемъ только болѣе зажиточныхъ классовъ общества на такъ называемыхъ Минеральныхъ водахъ, которыя болѣе двадцати лѣтъ подрядъ изъ петербургскихъ лѣтнихъ увеселеній стояли на первомъ планѣ. И. И. Излеръ пользовался популярностью, которая позволила ему еще при жизни превратиться въ какого-то легендарнаго героя. Но ничто не прочно на нашей болотистой почвѣ, и репутація «Минерашекъ» въ послѣднія десять лѣтъ существованія подверглась сильному паденію. Нашелся ловкій человѣкъ, Егаревъ, который порѣшилъ, что петербуржцы не станутъ совершать длинныхъ переѣздовъ на скверныхъ извозчикахъ и незастрахованныхъ пароходахъ, когда «счастье будетъ близко и возможно», и устроилъ за заборами пустопорожняго мѣста, принадлежавшаго Демидову, «Русскій семейный садъ». Хотя въ саду семейнаго ничего не было, зато была Фплиппо, а Фплиппо— это въ своемъ родѣ феноменъ. Самые проницательные люди, какъ Наполеонъ III, находили, что для развлеченія человѣчества необходимо разнообразіе; но Фплиппо съумѣла три года

подъ-рядъ привлекать ежедневно тысячу человѣкъ, распѣвая неизмѣнно одну единственную пѣсню L'Amour, гдѣ и словъ почти не было, кромѣ «Oh, Robin! oh la la, ola li, oh la la» и т. д., пока серьезная болѣзнь не заставила ее сойти со сцены, гдѣ она пожинала такъ легко лавры.

Мы нѣсколько разъ спрашивали покойнаго Егарева, отчего Филиппо не поетъ ничего новаго.—Зачѣмъ же-съ, отвѣчалъ онъ, публика-съ ничего-съ кромѣ лямура не требуетъ-съ.

Съ появленіемъ Филиппо обычные посѣтители загородныхъ гуляній распались на два лагеря: одни остались вѣрны «Минерашкамъ», другіе рѣшительно перешли на сторону Русскаго семейнаго сада, названнаго для краткости «Демидрономъ». Расколъ отразился и въ литературѣ. Органомъ первой партіи остался «Голосъ», посвящавшій иногда краснорѣчивыя статьи «волшебнымъ вечерамъ» Минеральныхъ водъ; органомъ второй партіи сдѣлалась «Петербургская Газета», неоднократно заявлявшая о неутомимомъ усердіи, просвѣщенной энергіи и изумительной опытности директора семейнаго сада, трудолюбіи его секретаря и т. п. Повидимому, администрація «Демидрона» была скопирована съ какого-нибудь департамента.

Вскорѣ соперничество двухъ «заведеній» обозначилось еще рѣзче. Успѣхъ Шнейдеръ въ Театрѣ Буффъ побудилъ г. Деккеръ-Шенка, директора Минеральныхъ водъ, пригласить изъ Парижа Терезу. Это извѣстіе привело въ смущеніе демидовскій лагерь, и послѣ разныхъ колебаній было рѣшено пригласить въ семейный садъ Кадуджу, начавшую пожинать лавры въ Парижѣ. Такимъ образомъ, петербургскіе любители каскаднаго жанра получили возможность одновременно наслаждаться двумя парижскими знаменитостями, не совершая для этого путешествія въ Мекку XIX столѣтія.

По старшинству въ службѣ Тереза имѣла неоспоримое преимущество передъ Кадуджею. Она почти создала тотъ genre canaille, который достойно увѣнчалъ вторую имперію, за что и получила, какъ извѣстно, браслетъ отъ творца этой имперіи. Въ Петербургѣ, однако, успѣхъ Терезы былъ второстепенный, и зала Минеральныхъ водъ оставалась всегда наполовину пуста, отчасти потому, что удовольствіе послушать двѣ пѣсенки Терезы обходилось не дешевле 5 рублей съ человѣка.

Мы слышали Терезу ранѣе въ Парижѣ въ Альказарѣ, и въ театрѣ Gaité, когда она, одѣтая пуассардкой, распѣвала въ августѣ 1870 года въ моментъ войны «Марсельезу», чтобъ внушить воинственный духъ парижскимъ petits crevés. Съ тѣхъ поръ она очень мало перемѣнилась: та же полная фигура съ очень короткой шеей, большимъ ртомъ, некрасивая, хотя и рас-

крашенная довольно правдоподобно, и тотъ же репертуаръ. Оригинальность Терезы составлялъ ея густой контральто, напоминавшій скорѣе басъ какого-нибудь протодіакона. Этотъ голосъ, которымъ она владѣла очень хорошо, и нѣчто другое, доставившее ей названіе femme à barbe, и восхищали парижанъ, пресыщенныхъ всѣми возможными пряностями, и, подобно всѣмъ французамъ, смѣшливыхъ и восхищающихся вещами, которыя не вызовутъ улыбки у человѣка другой націи. Равель, Сенъ-Фуа просто надоѣдали въ Михайловскомъ театрѣ, между тѣмъ они приводили въ восторгъ извѣстную парижскую публику. Петербургская публика другого сорта: она рѣдко восхищается, и ревомъ ея не удивишь, даже когда ревъ будетъ не человѣческій и приправленъ комическими жестами и выраженіемъ лица. Кромѣ того, прогрессъ шелъ весьма быстро впередъ и въ каскадномъ искусствѣ. Послѣ пикантныхъ пѣсенокъ Филиппо, Гандонъ и Альфонсины, исполненныхъ самаго неприкрытаго цинизма, разные «Mon Sapeur» или «l'Alsacienne» казались какими-то институтскими декламаціями; только «C'est dans le nez que ça me chatouille» вызывало еще улыбку; но вообще публика была сдержана, и если аплодировала, то потому, что нельзя же было не хлопать Терезѣ, которой хлопалъ весь міръ.

Извѣстный Люи Вельо, въ своихъ «Odeurs de Paris», превосходно очертилъ Терезу. «Описать ея пѣніе, говоритъ онъ, нельзя, какъ и передать содержаніе ея пѣсенъ. Нужно быть парижаниномъ, чтобъ понять ихъ прелесть, утонченнымъ французомъ, чтобъ вкушать ихъ глубокую и совершенную безсмыслицу. Въ этой музыкѣ нѣтъ ни языка, ни искусства, ни истины; она собирается въ водосточной трубѣ, имѣетъ вкусъ помоевъ, а далеко не всѣ парижане одарены обоняніемъ, чтобъ оцѣнить запахъ этого новаго вида трюфелей. Ихъ, впрочемъ, цѣнятъ только, когда они приготовлены извѣстнымъ образомъ. Наша пѣвица беретъ у своихъ трубадуровъ самый обыкновенный матеріалъ, но, какъ искусный поваръ, обливаетъ ихъ соусомъ, который приводитъ въ восторгъ знатоковъ. Объясните, отчего», заключаетъ философски Вельо, «нѣмецъ приходитъ въ восторгъ отъ запаха кислой капусты?»

Успѣхъ Кадуджи былъ гораздо значительнѣе. Семейный садъ всегда былъ полонъ, а возможность за полтинникъ провести вечеръ привлекалъ тысячи людей. Да не всѣ бились изъ-за полтинника: мы видѣли въ «Демидронѣ» людей, упрашивавшихъ дать имъ мѣсто хоть въ 20 коп., которые сочли бы себя униженными на всю жизнь, еслибъ въ итальянской оперѣ они сидѣли не въ первомъ ряду креселъ. Услужливыя газеты сочинили о Кадуджѣ (вымышленное имя, заимствованное, очевидно,

изъ извѣстнаго романса Cadoudja ma belle) цѣлый романъ, во вкусѣ Мери, дѣйствіе котораго происходило одновременно въ Индіи, въ Африкѣ и Америкѣ. Говорили, что Кадуджа приписываетъ себѣ арабское происхожденіе, но въ типѣ ея лица не было ничего мавританскаго; вѣрнѣе, что она была мулатка, или креолка изъ Мартиники. Впрочемъ, какой Дарвинъ объяснитъ происхожденіе этихъ дамъ? По наружности и голосу Кадуджа была совершенною противоположностью Терезы; это худощавая женщина съ длинными ногами и длинными худыми руками; выраженіе лица и глазъ было бы пріятно, еслибъ его не портилъ носъ, черезчуръ широкій; цвѣтъ кожи у Кадуджи былъ какъ будто подернутъ легкимъ растворомъ лакрицы. Многіе восхищались ея костюмомъ, но мы не знаемъ, отъ какой національности былъ заимствованъ этотъ фантастическій костюмъ, состоявшій изъ раззолоченнаго лифа и цвѣтныхъ шелковыхъ шароваръ. Репертуаръ Кадуджи состоялъ изъ французскихъ пѣсенокъ Люлье, спеціально для нея написанныхъ; большинство ихъ чрезвычайно вздорно и ограничивалось болѣе разными: «тили бумъ, бумъ!» и др. звукоподражаніями; но были и недурныя вещи, напр. «Zizi la mulatresse».

Исполненіе Кадуджи не лишено было, пожалуй, пикантности, хотя чрезвычайно однообразно. Andante пѣла она, искажая обыкновенно французскую рѣчь какимъ-то своеобразнымъ жаргономъ; затѣмъ шло вполголоса allegro въ минорномъ тонѣ, мелодическое и томительное; въ концѣ — эфектная нотка. Все вмѣстѣ приправлялось граціозными тѣлодвиженіями, переносившими нѣкоторую часть зрителей прямо подъ тропики; но такъ какъ Кадуджу приходилось иногда слушать въ Демидронѣ сидя подъ дождевымъ зонтикомъ, то иллюзія выходила далеко не полная. Публика принимала Кадуджу восторженно, заставляла повторять разныя «тили бумъ, бумъ» по три раза, а въ антрактахъ пресерьезно спорила объ эстетическихъ достоинствахъ пѣвицы, прерывая споры бутербродами со скверньмъ масломъ и водкою съ сивушнымъ запахомъ. Бѣдная публика!

Публичные балы.

Если буржуазія отравлялась шансонеткою, то и для низшихъ классовъ услужливые люди также заготовили своего рода заразу. Хроникеръ «Новаго Времени», сдѣлавъ однажды весьма правдивое и нисколько не преувеличенное описаніе публичныхъ баловъ Петербурга, извѣстныхъ въ старину подъ именемъ «танцъ-классовъ», съ грустью замѣтилъ въ заключеніе:

вотъ какъ въ центрѣ города увеселяются ежедневно тысячи петербуржцевъ, купаясь въ смѣси канкана съ водкой, вотъ гдѣ и какъ цивилизуется петербургское работающее населеніе...» Одновременно извѣстный присяжный моралистъ г. Евг. Марковъ въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», разбирая быстро возростающее въ массѣ стремленіе къ увеселеніямъ, обращающееся въ ежедневную потребность, отвѣтомъ на которую служатъ доступныя каждому поденщику, каждой кухаркѣ заведенія, гдѣ они могутъ наслаждаться оркестрами музыки, фонтанами, картинами, обнаженными женщинами и виномъ, восклицалъ: «этотъ постоянно разростающійся въ народной толпѣ вкусъ къ блестящимъ публичнымъ забавамъ развращаетъ толпу, дѣлаетъ ее сластолюбивою и циничною, завистливою и ненавидящею. Эта психическая зараза опаснѣе многихъ пугающихъ насъ вещественныхъ контагіевъ!»

Не становясь даже на такую широкую философскую точку зрѣнія, а пребывая въ узкой практической сферѣ, нельзя не сознаться, что указываемыя обоими публицистами явленія заслуживаютъ, чтобы на нихъ остановиться.

Изъ кого состоитъ публика шато-де-флеровъ, орфеумовъ и т. п. притоновъ разврата, которые мало-по-малу устраиваются во всѣхъ значительныхъ городахъ? Это мелкіе чиновники, приказчики, прислуга и затѣмъ масса женщинъ изъ мастерскихъ. Конечно, въ означенной толпѣ пребываетъ всегда порядочный процентъ трактирныхъ завсегдатаевъ и публичныхъ женщинъ, но не о нихъ можетъ идти рѣчь. Что въ концѣ концовъ извлекаютъ для себя вышеозначенные трудящіеся элементы среди подобныхъ увеселеній? Мы уже не говоримъ о нравственной заразѣ, но физически какъ должны вліять на эту толпу безсонныя напролетъ ночи? Еще ужаснѣе зараза эта въ экономическомъ отношеніи.

Человѣкъ съ извѣстнымъ достаткомъ, кромѣ рѣдкихъ исключеній, не будетъ искать развлеченій въ подобныхъ заведеніяхъ; они привлекаютъ только людей неприхотливыхъ и небрезгливыхъ во всѣхъ отношеніяхъ, т. е. людей класса ниже средняго, со средствами ограниченными, съ жалованьями скромнѣйшими. Извѣстенъ довольно хорошо размѣръ заработковъ такого люда: онъ колеблется въ Петербургѣ, напр., отъ 25 до 100 рублей въ мѣсяцъ, очень рѣдко превосходя послѣднюю цифру и даже рѣдко ее достигая. Теперь посмотримъ, какой расходъ вызываетъ посѣщеніе публичныхъ баловъ. Одинъ входъ стоитъ рубль, затѣмъ надобно заплатить за храненіе платья; прибавить расходъ на закуску и на удовлетвореніе жажды, которая въ подобныхъ учрежденіяхъ имѣетъ особое свойство обо-

стряться, составится уже, по крайней мѣрѣ, два рубля расхода. Другими словами, посѣщеніе увеселительныхъ притоновъ, даже не ежедневное, должно проглотить въ столицѣ весь заработокъ мелкаго служащаго. Оно и для человѣка достаточнаго не показалось бы маленькимъ расходомъ.

Откуда же нибудь берутся, однако, тѣ сотни тысячъ рублей, которыя ежегодно загребаютъ содержатели вышеозначенныхъ заведеній, питаются же чѣмъ-нибудь и тѣ фен, которыя наводняютъ эти заведенія? Деньги, конечно, берутся изъ тѣхъ кармановъ, гдѣ онѣ лежатъ, т. е. изъ кармановъ лицъ, орфеумовъ не посѣщающихъ. Если бы посчитать, сколько ежедневно чинится подлоговъ, обмановъ, мошенничества, мелкаго и крупнаго воровства въ конторахъ, магазинахъ, лавкахъ и частныхъ домахъ, чтобы найти средства для питанія публичнаго разврата, то публика навѣрное ужаснулась бы.

Большинство игнорируетъ эту болячку, а полиція терпитъ ее, если даже не оказываетъ официозное покровительство, содѣйствуя мирному разрѣшенію происходящихъ въ заведеніяхъ разныхъ дракъ и буйствъ, безъ помощи протоколовъ и тасканій въ участки. Совсѣмъ не такова должна быть роль полиціи: она обязана всячески пресѣкать развитіе подобныхъ притоновъ и сдѣлать существованіе ихъ рискованнымъ и невыгоднымъ. Ограниченіе увеселительныхъ заведеній вызоветъ, конечно, вопль въ извѣстной части нашей печати, принимающей близко къ сердцу все, что касается эксплоатаціи публики путемъ разврата. Мотивы для возраженій будутъ самые демократическіе— лицемѣрная заботливость объ интересахъ меньшей братіи:

— Вы хотите запретить веселиться мелкому люду, скажутъ эти господа, — между тѣмъ оставляете для высшихъ классовъ оперетку и право проводить ночи въ ресторанахъ и въ клубахъ.

На это мы прежде всего отвѣтимъ, что были бы очень рады, если бы были положены какіе либо предѣлы распространенію разврата на театральныхъ подмосткахъ, ничего не имѣемъ и противъ ограниченій всенощныхъ бдѣній въ большихъ ресторанахъ и особенно противъ ограниченія азартной игры въ клубахъ запрещеніемъ играть въ карты женщинамъ и обложеніемъ клубныхъ доходовъ въ пользу благотворительныхъ городскихъ заведеній — отъ картъ 25%, а отъ штрафовъ за позднее сидѣніе 75%. Но и безъ этого оба явленія нельзя, строго говоря, сравнивать между собою.

Для оперетки, какъ и для прочихъ драматическихъ представленій, есть все-таки цензура; театры посѣщаются публикой, которая извѣстнымъ воспитаніемъ пріучаетъ вести себя

болѣе или менѣе прилично, наконецъ, театры кончаются рано и могли бы оканчиваться еще ранѣе — въ Вѣнѣ они рѣдко продолжаются послѣ 10 часовъ вечера. Въ ресторанахъ собираются лишь люди со средствами или такіе, которымъ почему-либо эти заведенія считаютъ возможнымъ открывать кредитъ. Въ клубѣ ограниченія имѣются, хотя и слабыя, въ надзорѣ старшинъ и въ извѣстномъ уровнѣ требованія порядочности, предъявляемомъ каждымъ клубомъ къ своимъ членамъ и гостямъ. Ничего этого нѣтъ и въ поминѣ въ тѣхъ притонахъ, о которыхъ мы ведемъ рѣчь. Они разсчитаны на соблазнъ трудящагося и неразвитаго класса неприличною музыкою, водкою, канканомъ и сообществомъ женщинъ извѣстнаго рода.

Во всякомъ случаѣ ничего общаго между демократизмомъ и означеннымъ заведеніями не имѣется. Они скорѣе входятъ въ область надзора врачебно-полицейскаго комитета.

Франція, безъ сомнѣнія, теперь страна демократическая,—а Парижъ считается даже и главою радикальной демократіи, нигдѣ, однако, нѣтъ такихъ ограниченій по части публичныхъ увеселеній, какъ въ Парижѣ. Въ 12 часовъ ночи всѣ его публичныя залы закрываются и городская стража и городовые безъ церемоніи выталкиваютъ вонъ публику. О какихъ-нибудь снисхожденіяхъ, которыхъ можно было бы достигнуть, сунувъ полицейскому чиновнику, какъ выражаются персіяне, «кусокъ грязи», въ Парижѣ нѣтъ и помину. Намъ замѣтятъ, что Парижъ городъ все-таки достаточно развратный. Это вѣрно, но кто знаетъ, чѣмъ бы онъ былъ, если бы полиція не стѣсняла еще всячески проявленія публичнаго разврата. Во время директоріи, какъ извѣстно, полиція была очень снисходительна, зато и оргіи достигали тогда возмутительно колоссальныхъ размѣровъ.

Французская система даетъ, по крайней мѣрѣ, время рабочему населенію немного выспаться, а такая заботливость весьма существенна для народнаго здоровья. У насъ слѣдуетъ держаться подобной же системы: никакія публичныя увеселенія, кромѣ какъ въ клубахъ и тѣхъ, на которыя получены спеціальныя разрѣшенія, не должны дозволяться позже полуночи, а затѣмъ каждое изъ заведеній, служащихъ для увеселеній публики, обязано четвертую часть своей входной платы отдавать въ пользу городовъ на благотворительныя нужды. Если эти двѣ мѣры не сократятъ числа притоновъ и ихъ публики, то останется одно — снова закрыть заведенія, какъ было до начала 60-хъ годовъ, когда опять разрѣшили танцъ-классы или такъ-называемые «семейные балы», что привѣтствовалось какъ одинъ

изъ шаговъ на поприщѣ освобожденія городского населенія отъ административной опеки.

Предлагая мѣры противъ притоновъ, извѣстныхъ подъ названіемъ публичныхъ баловъ, мы были увѣрены, что непремѣнно найдутся газеты, которыя вступятъ въ роли адвокатовъ означенныхъ притоновъ. Такія газеты немедленно явились. «Новости» первыя возопили: «Нельзя сказать, чтобы предлагаемая мѣра была особенно остроумна, въ смыслѣ серьезнаго публицистическаго рѣшенія даннаго вопроса, хотя она и практикуется въ Парижѣ. Читатель, озабоченный порчею нравовъ, въ правѣ ожидать отъ журналистики, въ освѣщеніи и разрѣшеніи этого важнѣйшаго соціальнаго вопроса, чего-нибудь поновѣе и похитрѣе элементарныхъ классическихъ полицейскихъ мѣропріятій, до которыхъ и Сквозникъ-Дмухановскій «своимъ умомъ» доходилъ...»

Это «поновѣе и похитрѣе» предлагала «Петербургская Газета». Этотъ органъ также обидѣлся предложеніемъ полицейскихъ ограниченій, въ доказательство недѣйствительности которыхъ сослался даже на римскую исторію! Римъ и «Марцинки»! Для публики послѣднихъ «исторіи», которыя разсказывала скотница Василиса, болѣе, вѣроятно, подходили бы, чѣмъ Титъ Ливій. Казалось бы, что тутъ общаго, но газета изъ означенной исторіи извлекла мораль, что полицейскія ограниченія ничего не стоятъ, а надо бы-де развитіе народнаго образованія.

Прекрасное открытіе, доказывающее, впрочемъ, малое знакомство съ римской исторіей, ибо образованнѣйшіе римляне, какъ Горацій, Марціалъ, Катуллъ, Петроній, и были развратнѣйшими. Во-вторыхъ, какъ это приложить образованіе къ публичнымъ баламъ? Слѣдуетъ ли дожидаться, чтобы вся Россія стала образованная, но это едва ли случится и въ XXV столѣтіи, или же дѣвицы изъ «Эльдорадо» должны поступить на казенный счетъ на высшіе курсы. Но для этихъ дѣвицъ есть уже «пансіоны безъ древнихъ языковъ». Такъ какъ двадцать пятаго столѣтія дожидаться долго, Петербургъ же очистить не худо, то, не смущаясь ссылками «Новостей» на Гоголя и «Петербургской Газеты» на Ювенала, можно въ такомъ простомъ вопросѣ дѣйствовать гораздо проще. Если на дворахъ замѣчаются нечистоты, то вѣдь дворникамъ не читаютъ лекцій гигіены или химіи (отдѣлъ о дезинфекціи), а приказываютъ убрать грязь; точно тѣ же разсужденія и пріемы должны прилагаться и къ увеселительнымъ притонамъ.

Философы могутъ разсуждать о причинахъ «поврежденія нравовъ», историки могутъ проводить остроумныя параллели

между вавилонскими блудницами и современными «жертвами общественнаго темперамента», полиція же обязана дѣлать свое дѣло, т. е. всякое публичное проявленіе разврата пресѣкать. Насъ увѣряютъ, что этой мѣрой не уничтожить разврата, что гдѣ-нибудь онъ да проявится. Очень можетъ быть, но пока онъ еще проявится, его не будетъ тамъ, гдѣ онъ проявлялся. Развратъ, можетъ быть, будетъ по темнымъ закоулкамъ, гдѣ скопляется вообще всякая мерзость, но его не будетъ открыто въ центрѣ городовъ при электрическомъ и газовомъ освѣщеніи для соблазна работающаго класса.

ГЛАВА XXII.

Театръ въ Москвѣ и въ провинціи.

Московскіе театры.

Опера никогда не славилась въ Москвѣ, балетъ имѣлъ своихъ поклонниковъ и свои эпохи относительнаго процвѣтанія, но русскій театръ долго считался образцовымъ. Кокошкинъ, извѣстный знатокъ драматическаго искусства, во время своего управленія московскими театрами составилъ превосходную труппу. Имена Мочалова, Сабуровой, Щепкина, Живокини, Лаврова, Львовой-Синецкой, Рѣпиной, Орловой, Ленскаго и другихъ всѣмъ извѣстны. Загоскинъ, замѣстившій Кокошкина, съумѣлъ удержать эту труппу, увеличивъ ее еще Садовскимъ, Самаринымъ и Шумскимъ. При преемникѣ Загоскина Верстовскомъ, со времени соединенія московскаго театра съ дирекціею петербургскою, труппа эта начала мало-по-малу распадаться, но московскіе критики считаютъ 1847 годъ годомъ возрожденія. Въ этомъ году возвратились Сергѣй Васильевъ, Самаринъ, Щепкинъ, талантъ Прова Садовскаго уже вполнѣ развернулся, былъ приглашенъ Дмитревскій, дебютировали Лаврова, Васильева, Косицкая, Бороздины и Медвѣдева. Нѣсколько позднѣе выступили Воронова и Колосова.

Пятидесятые и шестидесятые годы были апогеемъ славы Малаго театра (куда въ 1856 г. перешли русскія представленія), но неполадки по другимъ частямъ вызвали потребность въ реформахъ. Театральнаго «реформатора» прислали на смѣну Верстовскаго. Въ 1861 году изъ Петербурга пріѣхалъ братъ извѣстнаго музыканта Львовъ, который долженъ былъ яко бы поправить запущенныя дѣла московскихъ театровъ, искоренить безпорядки и

т. п. Львовъ явился съ бо́льшими противъ прежняго правами и сталъ называться не управляющимъ конторою, а управляющимъ театрами. Черезъ два-три года его управленія расходы по московской дирекціи изумили петербургское управленіе, Львова уволили въ отставку и была прислана цѣлая комиссія для приведенія дѣлъ въ ясность.

Послѣ этого опыта вновь настали спокойныя времена, при которыхъ русскій театръ относительно процвѣталъ, имѣя въ своей средѣ новые таланты—Ѳедотову, Ермолову и др., но русская опера сборовъ не дѣлала, а балетъ не только не посѣщался публикою, но въ концѣ семидесятыхъ годовъ дошелъ даже до невозможно плохого состоянія.

Реформаторская дѣятельность дирекціи, преобразованной въ 80-хъ годахъ, распространилась и на Москву, и тамъ вызвала столько же неудовольствій, сколько и въ Петербургѣ. «Русь» немедленно выступила защитницею автономіи московскихъ театровъ и резонно доказывала, что стремленіе къ какому-то «единству труппы» можетъ превратить нашихъ артистовъ въ странствующихъ комедіантовъ. «Единство труппы! Зачѣмъ?—спрашивалъ Аксаковъ». То и было хорошо, что единства не было, что каждая сцена имѣла свою исторію, свои преданія, свою школу и служила нѣкоторымъ образомъ отраженіемъ вкуса, правовъ и эстетическаго развитія мѣстной публики. Москва и Петербургъ—это два разныхъ міра: одинъ въ сердцѣ Россіи, другой, хоть и въ предѣлахъ еще Россійской имперіи, однакожъ на самой ея окраинѣ, вдобавокъ не русской; одинъ — первопрестольная столица русской земли, средоточіе русской народной жизни, другой—городъ чиновниковъ и гвардейцевъ, сѣдалище опутавшаго жизнь Россіи бюрократизма».

И именно московскій театръ славился своими художественными традиціями; его лѣтопись — лѣтопись русскаго драматическаго искусства по преимуществу; онъ воспиталъ не только знаменитѣйшихъ актеровъ-мастеровъ, но и драматурговъ. Не смотря на постоянныя мелочныя стѣсненія и до послѣдняго времени, московская труппа умѣла достичь извѣстнаго совершенства, чѣмъ, по мнѣнію Аксакова, вѣроятно и провинилась передъ Петербургомъ

«Отнынѣ», продолжала «Русь», «осѣдлой московской сцены, съ цѣльностью труппы, съ непрерывностью артистическихъ преданій—уже не будетъ. Такъ угодно Петербургу. Зачѣмъ Москвѣ имѣть лучшихъ актеровъ, хотя бы ею самою воспитанныхъ? въ ней вѣдь генералитета и вообще казенныхъ людей меньше. На этомъ, вѣроятно, основаніи, въ то время какъ для петербургской публики существуетъ четыре казенныхъ театра,

въ Москвѣ ихъ всего два, и русская драматическая сцена—на все громадное населеніе, почти не уступающее петербургскому—должна довольствоваться однимъ Малымъ театромъ, вмѣщающимъ въ себѣ очень малое число публики... Странное поведеніе петербургскихъ начальствъ относительно первопрестольной народной русской столицы, странное стремленіе умалять постепенно ея значеніе и держать въ черномъ тѣлѣ!..»

Эта іереміада имѣла полное основаніе. Театръ не казарма, искусство—растеніе очень нѣжное и обращаться съ нимъ надобно весьма умѣлыми руками. Прилагать же къ искусству чисто канцелярскіе пріемы значитъ прямо идти къ уничтоженія искусства. И безъ того вертоградъ россійскихъ музъ такъ бѣденъ. Единство управленія, впрочемъ, хотя и ухудшило московскіе театры, но для Петербурга ихъ артистическихъ силъ не ослабило. Послѣднія хирѣли сами по себѣ.

Театральные реформаторы послѣдней формаціи еще ухудшили дѣла Малаго театра; труппа оказывалась по численности громадною, но сформированною зря, и знаменитый театръ этотъ началъ постепенно измѣнять своимъ традиціямъ. Оперное дѣло въ Москвѣ поправилось въ смыслѣ сборовъ, но балетъ работалъ попрежнему дурно.

Видя ухудшеніе Малаго театра, Островскій подалъ въ 1882 г. записку, гдѣ настаивалъ на учрежденіи народнаго театра, увѣряя, что русскій театръ въ Москвѣ главнымъ образомъ нуженъ для купечества и что цивилизующее вліяніе драматическаго искусства въ Москвѣ не только ничтожно, но его положительно не существуетъ для огромнаго большинства публики. «Безъ русскаго образцоваго театра», писалъ Островскій, «искусство достанется въ жертву спекуляціи... Театры спекулянтовъ низведутъ искусство на степень праздной забавы и лишатъ его кредита и уваженія въ людяхъ, только начинающихъ жить умственною жизнью».

Іереміады Островскаго были услышаны и существовало одно время предположеніе, что Островскій поправитъ дѣла московскихъ казенныхъ театровъ. Предположеніе сомнительное, такъ какъ знаменитый драматургъ не имѣлъ достаточно твердости характера, да и едва ли имѣлъ хозяйственныя способности. Онъ очень скоро по назначеніи умеръ.

Недавно управленіе московскихъ казенныхъ театровъ подверглось опять реформѣ, «автономію» еще сократили, но штаты, наоборотъ, увеличили, и уже проникъ въ печать слухъ, что контора московскихъ казенныхъ театровъ, въ виду ея расширенія, переведена въ помѣщеніе бывшей «швальни», ма-

стерскія перемѣщены въ зданіе Новаго театра; завелись и неизбѣжные подпоручики...

Чиновники плодятся, впрочемъ, въ Москвѣ медленнѣе драматурговъ. Нѣкто, вращающійся около пульса театральной жизни въ Москвѣ, недавно жаловался въ «Новомъ Времени» на небывалое обиліе пьесъ. Прежде писали литераторы-драматурги, теперь пишутъ актеры, суфлеры, бутафоры и даже слесаря. Пьесъ хорошихъ, однако, почти нѣтъ. Нѣкоторые критики обвиняютъ въ этомъ литературно-театральный комитетъ, въ которомъ въ Москвѣ засѣдаютъ три профессора и одинъ драматургъ. «Московскія Вѣдомости» находятъ, что было бы полезно, помимо комитета, учредить еще особый репертуарный совѣтъ, въ который, однако, не должны входить члены комитета. Отъ этого совѣта и должна зависѣть постановка пьесъ, независимо отъ одобренія комитета. Мало-по-малу выяснилось бы при этомъ, что профессора ровно ни при чемъ въ текущемъ театральномъ дѣлѣ. Ихъ спеціальность читать лекціи и писать ученыя книги. Газета не высказываетъ, кого слѣдовало бы пригласить въ проектируемый ею репертуарный совѣтъ. Если критику, то и изъ критиковъ выборъ будетъ не особенно большой. Во всякомъ случаѣ эту «комиссію наблюденія за комиссіею строеній» мы считаемъ неудачной затѣей.

Казенная театральная дѣятельность въ Москвѣ, въ противоположность петербургской, впрочемъ, расширяется не въ одномъ административномъ отношеніи.

Въ Москвѣ дѣйствуетъ два казенныхъ оперныхъ театра, изъ которыхъ второй, бывшій Шелапутинскій, теперь называющійся «Новымъ», отводитъ только часть вечеровъ оперѣ; большая же часть недѣли посвящена драмѣ и комедіи. Персоналъ обѣихъ трупнъ—драматической и оперной—настолько возросъ, что представлялась необходимость не оставлять его безъ дѣла. Поэтому казенный театръ въ Москвѣ могъ удвоить легко сферу своей дѣятельности, но предстояла ли въ этомъ нужда, люди знающіе выражаютъ сомнѣніе. Они утверждаютъ, что для огромнаго большинства интеллигенціи Первопрестольной театръ еще не составляетъ настоятельной потребности, о чемъ и ранѣе заявлялъ Островскій, что въ Москвѣ только сравнительно небольшая часть общества интересуется театромъ, что упреки москвичей по адресу театровъ и казенныхъ, и частныхъ, скрываютъ въ дѣйствительности только равнодушіе.

«Часто говорилось и писалось»,—замѣчаетъ московскій корреспондентъ «Новаго Времени»,—«о томъ, будто бы московская театральная публика строже и понятливѣе публики петербургской. Но это одни слова. Быть можетъ существовала когда-то

особенная публика партера, созерцавшая Щепкиныхъ, Садовскихъ и Шумскихъ, но теперь отъ нея уцѣлѣло немного «послѣднихъ изъ могиканъ», а то великое море, та «бездна непроходимая», составляющая всю публику вообще,— это что-то несуразное».

Говорятъ также, что хотя казенная труппа многочисленна, но талантами она очень бѣдна. Новый театръ не имѣетъ даже молодого любовника и молодой драматической актрисы. Да и вообще всѣ московскія актрисы лишь копируютъ г-жу Ермолову и притомъ въ ея недостаткахъ.

* * *

Декораціи, костюмы и аксесуары петербургскихъ балетовъ отправляются обыкновенно въ Москву, чтобы при помощи этихъ обносковъ «подымать» хореграфическое искусство въ первопрестольной столицѣ; туда же переводили для этого уволеннаго со здѣшней сцены режиссера. Оригинальныя средства для поднятія искусства, построенныя на извѣстномъ: «на тебѣ, небоже, что намъ не гоже»! Въ 1897 году въ балетѣ «Царь Кандавлъ» дебютировала въ Петербургѣ московская балерина г-жа Нелидова, авторъ небольшой книжки «Идеалы хореграфіи и истинные пути балета», гдѣ артистка жаловалась на якобы упадокъ «столь игнорируемаго и искажаемаго въ настоящее время» искусства.

Мы видѣли въ послѣднее время у себя молодую, очень талантливую московскую балерину г-жу Рославлеву, къ намъ переведены нѣсколько недурныхъ молодыхъ московскихъ танцовщицъ: г-жи Гельцеръ и др. По этимъ образцамъ не видно, чтобы въ Москвѣ собственно искусство танцевъ искажалось или падало, но, вѣроятно, г-жа Нелидова разумѣла свое время, когда она сама обучалась танцамъ и мимикѣ. Въ этомъ отношеніи дебютантка дѣйствительно не представила намъ ни «идеала» хореграфіи, ни указала какихъ-либо «истинныхъ путей» для балета.

Впрочемъ, это не такъ-то легко ей было сдѣлать потому, что, по собственнымъ словамъ г-жи Нелидовой, балетъ долженъ быть «страницею человѣческой исторіи, показывающею намъ измѣняемость событій, превратность счастья, борьбу страстей и возбуждающею въ насъ сочувствіе ко всему доброму и отвращеніе ко всему низкому и порочному». Вотъ она какова задача! Извольте все это изобразить ногами. Публика, однако, никакой «страницы» превратности судебъ не увидала, а видѣла весьма мало граціозные танцы, жиденькія руки и ноги, двухаршинный на головѣ парикъ и судорожныя передергиванія плечъ, которыя должны были изображать мимику, хотя всѣ знаменитые мимы выражаютъ движенія души глазами, а не плечами.

Зачѣмъ было показывать Петербургу эти будто бы «истинные пути», осталось тайною театральнаго начальства. Что г-жа Нелидова любитъ свое искусство, весьма и весьма похвально, но однихъ благихъ намѣреній для успѣха на сценѣ еще недостаточно. Посредственныя танцовщицы, обожающія свое искусство, напоминаютъ тѣхъ барышень, у которыхъ нѣтъ ни красоты, ни приданаго и о которыхъ женихамъ, взамѣнъ оцѣнки другихъ достоинствъ, говорятъ, что эти барышни «страшно-де любятъ своихъ мамашъ». Женихи, т. е., виноватъ, наша публика, въ своемъ закоснѣломъ консерватизмѣ, не оцѣнила благихъ усплій г-жи Нелидовой и приняла артистку очень сухо и холодно. Послѣдняя, обращаясь къ партеру, никакъ не могла бы повторить стиха Шиллера:

И грація моя—да пребываетъ съ вами!

Въ отвѣтъ на это послѣдовало бы развѣ пожеланіе дебютанткѣ спокойно дослуживать свой срокъ на родинѣ, въ Москвѣ. Въ одномъ мѣстѣ «Идеаловъ хорографіи» г-жа Нелидова называетъ балетъ «юнымъ» родомъ искусства, ибо ему всего-то «двѣсти лѣтъ». Хотя по такому разсчету дебютантка должна быть причислена чуть не къ младенческому возрасту, но мы полагаемъ, что ей, судя по наружности, служить оставалось не очень много, такъ какъ въ балетѣ на пенсію увольняютъ у насъ въ тридцать шесть лѣтъ, т. е. въ томъ возрастѣ, когда парижскія кокотки, если вѣрить ихъ словамъ, находятся еще чуть ли не на рукахъ кормилицъ.

Г-жа Нелидова, какъ бы въ предвидѣніи, что подобныхъ ей танцовщицъ, ищущихъ «новыхъ путей», могутъ осудить балетные критики, писала, что: «прошли тѣ времена и врядъ ли вернутся вновь, когда высшій идеалъ красоты находили въ человѣческомъ тѣлѣ». Положеніе довольно парадоксальное, особенно для балета. Балетъ, какъ живая пластика, долженъ будетъ всегда чтить совершеннѣйшее созданіе природы—человѣческое тѣло и изучать его во всѣхъ подробностяхъ Можетъ быть современемъ, когда понятія измѣнятся, идеаломъ балетмейстера будетъ изображать на сценѣ земскія учрежденія или казенную продажу питей, но при нынѣшнихъ требованіяхъ вкуса никакъ нельзя Венеру взять кривобокую или Адониса съ носомъ рѣпинскаго протодіакона.

Выше мы говорили, что нѣкоторыя изъ московскихъ танцовщицъ съ успѣхомъ подвизаются теперь у насъ, тогда какъ въ прежнее время московскій балетный классъ всегда считался гораздо ниже петербургскаго. Но любопытно, что, несмотря на эти успѣхи, московскому балетному классу угрожаетъ, повиди-

мому, «реформа», которая всегда является первымъ шагомъ къ упраздненію; по крайней мѣрѣ пріемъ пансіонерокъ въ московскую школу остановленъ и принимать будутъ впредь только приходящихъ. Въ финансовомъ отношеніи это, конечно, выгодно, но общій цензъ танцовщицъ несомнѣнно понизится, обращая жрицъ Терпсихоры изъ артистокъ въ ремесленницъ.

* *
*

Въ отличіе отъ Петербурга, Москва изобилуетъ частными драматическими зрѣлищами. Кромѣ существующаго довольно прочно театра г. Корша, пробавляющагося по большей части фарсами и переводными пьесами, то и дѣло что открываются новые драматическіе театры. «Любопытно», говорятъ «Московскія Вѣдомости», «что публика гораздо болѣе удивляется, нежели радуется на эти новыя театральныя предпріятія. Никто не говоритъ: какъ хорошо, что открываются еще театры! Нѣтъ. Вездѣ задаютъ лишь вопросъ: который изъ частныхъ театровъ скорѣе провалится?» Газета думаетъ, что публика совершенно права, задавая такіе вопросы. Открытіе новаго театра должно отвѣчать или возникшимъ новымъ потребностямъ, или же усиленію потребностей уже существующихъ. Въ данномъ случаѣ нѣтъ ни того, ни другого.

Театральной публики въ Москвѣ, о чемъ уже было сказано, менѣе, нежели думаютъ, а такъ какъ публика эта остается все одна и та же, то совершенно естественно, если она болѣе удивляется, нежели радуется открытію новыхъ театровъ, которые разсчитываютъ все на тѣхъ же посѣтителей. Если въ Москвѣ, рядомъ съ ея Малымъ театромъ, открывается частный драматическій театръ, труппа котораго составлена изъ провинціальныхъ актеровъ, и если эти актеры плохо играютъ репертуаръ той же казенной сцены, то это никакого ни интереса, ни значенія имѣть не можетъ. Уже не зная чѣмъ взять, новѣйшій изъ московскихъ частныхъ театровъ «Художественно общедоступный» (бывшій «Эрмитажъ») гг. Немировича-Данченко и Станиславскаго желаетъ уподобиться труппѣ мейнингенцевъ, чего будто бы въ нашихъ театрахъ до сихъ поръ не было. Для этого онъ не хочетъ гонятся за талантами, но строго относиться къ репертуару и къ ансамблю исполненія.

Оперетка болѣе процвѣтаетъ въ Москвѣ и имѣетъ уже два театра: «Интернаціональный» театръ г-жи Никитиной (бывшій Парадиза) и зимній Театръ-Буффъ Омона. Въ послѣднемъ, скорѣе похожемъ на кафе-шантанъ, по словамъ корреспондента «Новаго Времени», «работаютъ во всю, почтеннѣйшей публики тамъ тьмы темъ, и она стучитъ, какъ лошади копытами, са-

ногами объ полъ, когда какая-нибудь француженка поднимет ногу до потолка, или г. Мооръ треснетъ объ полъ г. Пытлязинскаго, либо г. Пытлязинскій вывихнетъ руку г. Моору. За послѣднее время г. Омонъ учиняетъ побоища атлетовъ чуть не каждый вечеръ. И публика валитъ валомъ, ньяныхъ на каждомъ шагу десятки...»

Оперетка г-жи Никитиной гораздо скромнѣе театра Омона. Она поэтому не имѣетъ успѣха, и московскія опереточныя примадонны ничѣмъ, кромѣ тѣлесной толщины, не отличаются, но находятъ восторженныхъ хвалителей особенно въ печати.

Представить себѣ трудно, говоритъ газетный корреспондентъ, до какой развязности доходятъ московскіе отчетчики театральныхъ представленій. Они водятъ публику буквально за носъ, созидая успѣхъ тому, что достойно только свиста. Эти рыцари рецензій по таксѣ внесли столько растлѣнія въ театральную среду, что теперь немыслимо для антрепренера не идти въ сдѣлку съ какимъ нибудь X, или Y, или Z, имя же имъ легіонъ! И никто противъ такого позорнаго въ нашемъ быту statu quo не протестуетъ, никого это не сердитъ, не волнуетъ...

А между тѣмъ изъ этихъ-то критиковъ приходилось бы набрать какой-то «репертуарный совѣтъ» для казенной сцены.

Провинціальные театры.

Если дѣло театра не важно идетъ въ Москвѣ, то о провинціи и говорить нечего.

Одесситы съ гордостью показываютъ теперь всѣмъ пріѣзжимъ великолѣпное зданіе театра, воздвигнутое городскою думою. Подъѣзды, галереи, фойе, все это въ городскомъ театрѣ верхъ изящества, мебель даже въ райкѣ орѣховая, съ темно-малиновымъ плюшемъ, масса статуй и барельефовъ, въ отдѣлкѣ мозаика, лапись-лазурь, мраморъ, позолота, на порталахъ колоссальныя изваянія музъ. Все это стоило городу бездѣлицу — 1.200,000 рублей!

Но вотъ оборотная сторона. Театръ построенъ на 2,000 человѣкъ. Полный сборъ при оперѣ 2,200 руб., при драмѣ 1,700 руб. Всего сбора возможно въ мѣсяцъ 60,000 р., а расходы на оперу 40,000 р. въ мѣсяцъ и на драму 20,000 р. Такимъ образомъ антрепренеры всегда будутъ въ убыткѣ, хотя городъ даетъ до ста тысячъ въ годъ безвозмездно въ пользу антрепренеровъ и, кромѣ того, костюмы на 25,000 р. и всю театральную обстановку. Но такъ какъ едва ли возможно разсчитывать въ среднемъ и на половину полныхъ сборовъ, то надобно думать, что, безъ огромной субсидіи, городской театръ въ Одессѣ въ приличномъ видѣ существовать не можетъ и но-

вый театръ невольно вызываетъ большой расходъ, который Одесса, по неразумію своихъ муниципаловъ, легкомысленно возложила надолго на себя. Дурной примѣръ слишкомъ заразителенъ и вотъ уже и Тифлисъ возвелъ монументальное зданіе для театра.

Театръ играетъ слишкомъ замѣтную теперь роль въ современной общественной жизни. Онъ сдѣлался потребностью извѣстнаго класса населенія, поэтому въ принципѣ мы не имѣемъ ничего противъ того, чтобы и наши провинціальные города удѣляли часть своихъ средствъ на поддержаніе хорошихъ театральныхъ зрѣлищъ. Не о единомъ хлѣбѣ человѣкъ живъ бываетъ. Жизнь, напримѣръ, въ третьестепенныхъ городахъ Италіи оттого такъ пріятна даже для иностранцевъ, что муниципалитеты поддерживаютъ театральныя антрепризы, наверстывая свои затраты другими средствами. У насъ точно также города только выиграютъ въ матеріальномъ отношеніи, если сдѣлаютъ жизнь для развитого человѣка у себя сносною, а театръ именно одно изъ средствъ украсить существованіе. Но между благоразумною поддержкою и неблагоразумнымъ мотовствомъ — огромная разница. Сооруженіе же для театровъ огромныхъ дворцовъ есть именно мотовство, ничѣмъ не оправдываемое, которое не поддерживаетъ, а губитъ драматическое искусство, не говоря уже о томъ, что всѣ театры среднимъ числомъ въ тридцать лѣтъ непремѣнно сгораютъ отъ пожара, слѣдовательно къ расходу на постройку роскошныхъ дворцовъ надобно прибавить огромные расходы на погашеніе цѣнности этихъ построекъ.

Достоинства театра вовсе не въ плюшевыхъ скамьяхъ въ райкѣ; это нелѣпая роскошь, совершенно безполезная и безцѣльная для людей, которые и у себя дома не привыкли къ какой бы то ни было мягкой мебели. Хорошій театръ тотъ, который имѣетъ удовлетворительный ансамбль въ исполненіи, приличный, разнообразный репертуаръ и удовлетворяетъ эстетическимъ требованіямъ. Ничего подобнаго нельзя имѣть въ провинціальномъ городѣ, затративъ сотни тысячъ и милліоны рублей на постройки и позолоту.

Парижъ ужъ на что богатый городъ, но и онъ ухудшилъ свою оперу, когда затратилъ 40 милл. франковъ на постройку знаменитаго по безвкусію, роскоши и несообразію зданія Grand Opéra. Огромной субсидіи въ 900 тысячъ франковъ въ годъ едва хватаетъ, чтобы содержать зданіе, подметать его, освѣщать и пр.; о художественныхъ затратахъ нечего и думать. Дѣло дошло до того, что съ трудомъ нашли антрепренеровъ, желавшихъ воспользоваться огромной субсидіей, и пришлось дѣлать

имъ разныя уступки именно въ художественной части. Та же исторія въ Женевѣ. Городъ этотъ изъ наслѣдства, завѣщаннаго герцогомъ Брауншвейгскимъ, употребилъ 6 милл. франковъ на постройку великолѣпнѣйшаго городского театра, но такъ какъ, несмотря на богатство Женевы, публики мало и сборы очень плохи, то представленія весьма жалки и совсѣмъ не соотвѣтствуютъ зданію.

Одесса подверглась подобной же участи. Или городъ долженъ будетъ давать огромную субсидію, что весьма невѣроятно, или антреприза будетъ нести убытки. Для покрытія послѣднихъ у ней остается два выхода: или ухудшать репертуаръ, расширяя отдѣлъ оперетки и глупыхъ мелодрамъ, или же обирать артистовъ. Между тѣмъ участь провинціальныхъ драматическихъ артистовъ, да и вообще артистовъ частныхъ труппъ, у насъ самая горькая. Это въ полномъ смыслѣ слова пролетаріи, ничѣмъ не обезпеченные въ существованіи и вѣчно голодающіе. Вмѣсто позолоты на креслахъ было бы болѣе благоразумно позаботиться объ ихъ участи. Безъ роскошныхъ креселъ можно еще обойтись, самые лучшіе парижскіе и итальянскіе театры очень бѣдно отдѣланы, безъ хорошихъ же артистовъ театръ немыслимъ. Онъ обращается иначе изъ «храма искусствъ» въ балаганъ, или, еще хуже, въ домъ терпимости. При этомъ, если составъ провинціальныхъ труппъ ухудшается, то непремѣнно соотвѣтственно падаетъ и достоинство образцовыхъ столичныхъ труппъ; для нихъ провинціальныя труппы своего рода резервуаръ, служа съ одной стороны школою молодымъ артистамъ-дебютантамъ, съ другой — принимая избытки казенной труппы. которая должна постоянно обновляться.

* * *

Для ознакомленія съ нашимъ провинціальнымъ театромъ и съ положеніемъ провинціальныхъ артистовъ могутъ служить вышедшія недавно въ Кіевѣ «Воспоминанія о театрѣ» С. Т. Ярона. Авторъ былъ театральнымъ критикомъ въ теченіе тридцати лѣтъ и близко стоялъ къ театру въ Одессѣ, Кіевѣ, Харьковѣ и Курскѣ, т. е. перевидалъ все, что только было выдающагося на нашей провинціальной сценѣ. Морозъ по кожѣ подираетъ, читая эти откровенныя воспоминанія. Буквально всѣ антрепренеры — мошенники, артисты—пьяницы и подчасъ плуты, актрисы занимаются развратомъ и подчасъ пьянствомъ, публика—какіе-то дикари; о печати же можно судить по сочиненію самого г. Ярона, который, приписывая живымъ еще лицамъ уголовныя и, во всякомъ случаѣ, въ высшей степени возмутительныя дѣянія, безъ церемоніи называетъ этихъ лицъ

по именамъ и даже отчествамъ! Исключеній на этой безотрадной картинѣ почти нѣтъ, а если и есть, то и о нихъ почти повторяются слова Собакевича о прокурорѣ.

Говоря, напримѣръ, объ одномъ знаменитомъ трагикѣ, онъ же и антрепренеръ, г. Яронъ пишетъ:

Жилъ онъ (мы пропускаемъ имена) всегда хорошо, и эта привычка быть можетъ и была причиной, что онъ ни передъ чѣмъ не останавливался для пріобрѣтенія средствъ. Подписать одновременно контрактъ съ двумя антрепренерами, занять подъ благовиднымъ предлогомъ малую толику, подвести товарища, даже просто надуть — было для него весьма не трудно.

Нѣсколько страницъ далѣе описывается, какъ этотъ антрепренеръ ловко публично обокралъ своихъ кредиторовъ. А вотъ описаніе дебюта въ Харьковѣ очень юной, но и очень образованной особы, прекрасно владѣвшей нѣсколькими языками, окончившей курсъ въ институтѣ и принадлежавшей къ извѣстной интеллигентной дворянской семьѣ въ Харьковѣ; дебютантка успѣха не имѣла.

Неудача эта, видно, сильно повліяла на нее, такъ какъ послѣ спектакля я встрѣтилъ ее въ маскарадѣ въ коммерческомъ собраніи и встрѣтилъ въ состояніи невмѣняемости. Она была въ обществѣ такъ называемой золотой молодежи, которая ее все утѣшала, но дебютантка только твердила: «провалилась, погибла! наливайте!» Бокалы наполнялись, она залпомъ опоражнивала свой, повторяла требованіе «наливай», опять пила и черезъ какой нибудь часъ ее пришлось вынести изъ зала, такъ какъ дольше оставаться было уже невозможно.. Господа кавалеры и окружавшіе видѣли въ этомъ пьянствѣ какое-то геройство и подзадоривали ее: «молодецъ баба! здорово пьешь! браво, Лиза!»

Затѣмъ идетъ описаніе многихъ подобныхъ же сценъ съ этой артисткой, имѣвшей, однако, успѣхъ заграницей. Еще возмутительнѣе описаніе положенія одной нѣкогда знаменитой на Императорской сценѣ артистки, которую въ провинціи распоилъ мужъ, тоже когда-то небезызвѣстный на казенной сценѣ въ Петербургѣ.

Я отправился за кулисы, гдѣ антрепренеръ сообщилъ мнѣ о невозможности начать спектакль въ виду того, что его комическая старуха до безчувствія пьяна и валяется подъ сценой. По просьбѣ антрепренера я спустился съ нимъ вмѣстѣ подъ сцену, чтобы помочь ему уговорить итти наверхъ. Нашелъ я ее лежащей на голой землѣ въ грязи, предъ входомъ въ суфлерскую будку; одѣта она была крайне нищенски. Хотя я зналъ, что мнѣ предстоитъ увидѣть, тѣмъ не менѣе дѣйствительность превзошла мои ожиданія. И это нѣкогда украшеніе сцены!

Заѣдаетъ артистовъ не только ихъ среда, но и публика. Выше мы видѣли поведеніе золотой молодежи въ Харьковѣ; не лучше поведенія буржуазіи въ Курскѣ.

Дать нуждающемуся актеру пообѣдать, или поужинать, а тѣмъ болѣе помочь ему матеріально какимъ нибудь рублемъ — было не въ характерѣ купечества: съ особеннымъ удовольствіемъ ставилась не

одна бутылка шампанскаго, но стоило актеру заикнуться «я бы порційку телятины», какъ сейчасъ-же слышалось въ отвѣтъ: «что за ѣда! выпей-ка лучше, милый человѣкъ!» И пили, пили много, до полнаго опьяненія, допивались и до чертиковъ.

И съ такими-то силами собираются моралпзировать театромъ русскій народъ!

Знавшій близко нашихъ провинціальныхъ артистовъ, Дьяковъ (Житель) увѣряетъ, что хотя наши «дамы театра» съ удовольствіемъ титулуются «артистками», но остаются дикими по воспитанію, а потому и всѣ романы ихъ начинаются не любовью, а связями.

«Она живетъ съ нимъ» и больше ничего, а если дѣйствительно ошибкой полюбитъ, то пишетъ передъ самоубійствомъ: «любовью нельзя шутить». Это для нея совершенная новость, даже въ тридцать лѣтъ. А раньше она все шутила да жила въ свое удовольствіе, не справляясь, откуда и за чьи деньги оно давалось ей...

Замѣчательна у всей этой театральной богемы беззавѣтная страсть къ расточительности... разумѣется, чужихъ состояній. Это какое-то бѣшенное вырожденіе и безсмысленное самоволье одного несуразнаго истребленія, словно корову ввели въ античный музей, и она начала въ немъ хозяйничать, какъ привыкла въ хлѣву. Какое-то подлое, вполнѣ варварское надругательство надъ творчествомъ человѣческаго ума,— и все это только для того, чтобы доказать самой себѣ, что ей все позволено, она все можетъ, это трагическое ничтожество, эта надменность дождевого пузыря. Въ этомъ смыслѣ разсказываютъ замѣчательныя «эксцентричности» новой женщины съ трагическимъ «серебрянымъ дипломомъ». Въ одномъ изъ южныхъ городовъ дочь чиновника, очень бѣднаго, поступила на сцену и въ общественномъ саду ѣстъ конфекты, обернутыя въ рублевки, трехрублевки и пятирублевки, которыя разбрасываетъ мальчишкамъ и дѣвченкамъ, на драку. Въ Тифлисѣ одна кабинетная «знаменитость» съ трагической сцены толчетъ въ мѣдной ступкѣ пятитысячныя серьги съ двумя крупными бриліантами и напивается растворомъ какой-то ядовитой гадости. Въ Москвѣ гремитъ опереточная знаменитость, которая гоняетъ по улицамъ купеческихъ рысаковъ на резинкахъ, съ единственной цѣлью обливать грязью съ головы до ногъ прохожихъ: ей нравится, какъ всѣ ругаютъ ее и ничего не могутъ сдѣлать.

Спрашивается, заключаетъ Дьяковъ, что же эта новая женщина дала, въ противовѣсъ своимъ безобразнымъ отрицательнымъ качествамъ?

Правда, провинція выработала нѣсколько недурныхъ актрисъ, изъ которыхъ нѣтъ ни одной выше посредственности. Въ Петербургѣ, на всѣхъ сценахъ, нѣтъ ни одного новаго дарованія, и то, что принимаютъ за возможность дарованій въ будущемъ—смѣшно сказать—лишено даже музыкальнаго слуха. Развѣ можетъ быть актриса безъ слуха? Или все «нутромъ» будетъ брать?.. Ну, знаете, нутро пора и оставить, какъ старое преданіе, и заняться ужъ лучше ожиданіемъ таланта, чѣмъ фальсификаціей.

Теперь на провинціальную сцену набираютъ, а при г. Медвѣдевѣ набирали и на казенную, преимущественно евреевъ и евреекъ, вѣроятно, въ томъ предположеніи, что евреи ко всему способны, стало быть, и въ русскую драму годятся. Это однако невѣр-

но. Ни въ драму, ни въ литературу евреи и еврейки, какъ вѣрно замѣтилъ тотъ же Дьяковъ, совсѣмъ не годятся, потому что нельзя думать и особенно нельзя чувствовать на чужомъ языкѣ. Лучшимъ доказательствомъ могутъ служить русскіе евреи-поэты, ихъ сплошное пустозвонство, вымученное нанизываніе фразъ, часто безсмысленныхъ. Евреи могутъ, пожалуй, овладѣть техникой языка и говорить безъ акцента. Но чувствовать по-русски евреи никогда не будутъ и никогда не въ силахъ эти чувства правильно выразить русской рѣчью, съ тѣми оттѣнками бытовыхъ особенностей, какіе присущи русскому.

За евреями актерами и актрисами, заключаетъ Дьяковъ, непремѣнно полѣзутъ евреи-драматурги. Евреи же критики и теперь отличаются. И сплотится этотъ драматическій кагалъ еврейской бездарности: худо будетъ и русскому дарованію, и русскому искусству.

Какъ великъ наплывъ евреевъ на подмостки, видно хоть изъ того, что антрепренеръ витебскаго театра г. Михайловъ-Стоянъ заявилъ въ этомъ году, что въ его «русской» труппѣ изъ 60 человѣкъ 40 евреевъ!

Положеніе нашей провинціальной сцены было подробно разобрано на первомъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей, собиравшемся въ Москвѣ, лѣтомъ 1897 г. Съѣздъ, привлекшій 1390 человѣкъ, призналъ положеніе театральнаго дѣла въ провинціи неудовлетворительнымъ даже сравнительно съ прошлымъ. Для исправленія, послѣ долгихъ преній, гдѣ немалое участіе принимали адвокаты, съѣздъ рекомендовалъ привлеченіе къ содержанію театра земствъ и городовъ, дозволеніе спектаклей въ посту и наканунѣ праздниковъ, казенныя субсидіи народнымъ театрамъ и спектаклямъ, отмѣну спеціальной драматической цензуры (послѣдняя должна остаться только для балагановъ?!), отмѣну ограниченій для малороссійскихъ спектаклей и пр.; выработанъ былъ также проектъ нормальнаго договора между актерами и антрепренерами.

На съѣздѣ очень много толковалось о цензѣ и дипломахъ для артистовъ и режиссеровъ, о необходимости для актеровъ образованія, для чего рекомендовалось учредить какой-то вольный университетъ! Особенно интересна была ненависть, которую провинціальные артисты проявляли къ актерамъ столичныхъ казенныхъ сценъ; резолюція о томъ, чтобы воспретить послѣднимъ гастролировать въ провинціи, едва не была принята. Когда зашла рѣчь о пользѣ гастролей, то одинъ изъ провинціальныхъ актеровъ сказалъ: «Если обезпеченные артисты Императорскихъ театровъ взялись за миссію помощи намъ, провинціальнымъ горемыкамъ, пусть они ѣздятъ и играютъ—даромъ! Издержки поѣздокъ будутъ имъ щедро уплачены, а чистая прибыль—

пусть остается въ пользу актеровъ провинціи, въ пользу фонда, на пивалидовъ сцены». По поводу предложенія просвѣщать крестьянъ театральными представленіями другой провинціальный актеръ сказалъ:

Намъ, провинціальнымъ артистамъ, такія поѣздки съ цѣлью воспитывать населеніе—невозможны, такъ какъ крестьяне намъ не возмѣстятъ убытковъ по расходамъ; у насъ на шеѣ семьи, дѣти; а вотъ, не угодно ли: артисты столичныхъ Императорскихъ театровъ, склонные доказывать, что ихъ поѣздки полны воспитательнаго значенія,—вотъ пусть эти артисты и ѣздятъ въ села и деревни, такъ какъ средства у казенныхъ артистовъ есть и пользу они тамъ, въ селахъ и деревняхъ, принесутъ громадную!

Эти заявленія имѣли успѣхъ чрезвычайный и вызвали бѣшенныя браво. Съ такою же ненавистью актеры отнеслись къ спектаклямъ любителей (было впрочемъ обратное требованіе — награждать любителей медалями!) и къ подчиненію театровъ полиціи. Еще враждебнѣе съѣздъ относился къ печати и послѣ горячихъ преній принялъ резолюцію въ томъ смыслѣ, что, «не имѣя возможности установить для господъ рецензентовъ какой-либо опредѣленный цензъ, съѣздъ апелируетъ къ редакціямъ газетъ и журналовъ, прося внимательнѣе и строже относиться къ выбору рецензентовъ».

Эта резолюція вполнѣ справедлива, такъ какъ рецензенты-шантажисты и взяточники, все болѣе и болѣе распложающіеся не только въ Россіи, но и заграницею, дѣйствительно составляютъ большое зло современнаго театра и оттѣсняютъ рецензентовъ-любителей театральнаго дѣла.

ГЛАВА XXIII.

Театры въ Варшавѣ.

Въ числѣ проявленій польскихъ иллюзій нельзя не обратить вниманія на глубокое убѣжденіе поляковъ, что по части театровъ Варшава не уступитъ никакому городу въ свѣтѣ, если даже не превосходитъ ихъ всѣ, кромѣ Парижа. Если по части пѣнія поляки не могутъ, не споря съ очевидностью, не согласиться, что ихъ варшавская труппа не первоклассная, то они утѣшаютъ себя тѣмъ, что г. Мержвинскій, бывшій въ Варшавѣ, по словамъ однихъ, землемѣромъ, а по словамъ другихъ — каменщикомъ, «первый теноръ въ мірѣ», а г-жа Зембрихъ, которая для поляковъ г-жа Зембрихъ-Коханьская — «первая пѣвица въ мірѣ» и съ успѣхомъ замѣнила будто бы въ Европѣ состарѣвшуюся Патти!

Блаженъ кто вѣруетъ, но мы, если и не увлекаемся ни тяжеловѣснымъ голосомъ г-на Мержвинскаго, ни неуклюжими манерами г-жи Зембрихъ, то не можемъ не признать ихъ дарованій, а равно крупнаго таланта братьевъ Решке: Эдуарда — превосходнаго баса и Яна — тенора. Сестра ихъ, Жозефина, пѣвица, восхищавшая Парижъ и др. столицы, давно покинула сцену, выйдя замужъ за банкира Кроненберга. Братья Решке, съ придачею г-жи Зембрихъ и г. Мержвинскаго, могли бы составить первоклассную труппу для польской національной оперы, еслибы таковая существовала иначе, чѣмъ въ слабыхъ подражательныхъ попыткахъ. Исторія польской оперы, какъ извѣстно, не сложна. Эльснеръ, Куржинскій, Доброжинскій, Гофманъ, Станиславъ Монюшко — вотъ и всѣ ея дѣятели. Къ нимъ прибавился Желинскій, краковскій композиторъ, авторъ «Конрада Валленрода». Въ инструментальной музыкѣ поляки болѣе прославились. Не говоря уже о геніальномъ Шопенѣ, извѣстна

цѣлая школа знаменитыхъ польскихъ скрипачей съ Липинскимъ во главѣ. Виртуозность поддерживается консерваторіей въ Варшавѣ.

Мы нашли (осенью 1885 году) варшавскіе театры весьма далекими отъ идеальнаго совершенства. Они, можетъ быть, были такими во времена саксонской династіи, одному изъ представителей которой мы обязаны даже возникновеніемъ оперы въ Петербургѣ, но не въ настоящее время. Въ особенности плоха въ Варшавѣ опера, и прослушать ее для человѣка со вкусомъ не легкое дѣло, съ чѣмъ въ сущности согласны и поляки, потому что они, защищая, при своемъ патріотизмѣ, собственную оперу, посѣщали ее, однако, неисправно, предпочитая оперетку.

Опера дается въ «Велькемъ» (Большомъ) театрѣ, который съ драматическимъ театромъ помѣщается въ одномъ и томъ же громадномъ зданіи, на площади Ратуши. Въ этомъ же зданіи отведено помѣщеніе и Варшавскому музыкальному обществу, имѣющему здѣсь отличный концертный залъ.

Подобное соединеніе въ одномъ зданіи, въ центрѣ города, двухъ театровъ, съ прибавкою большого зала для концертовъ и маскарадовъ, проектировалось и у насъ въ Петербургѣ, въ видѣ соединенія Большого и Маріинскаго театровъ въ одно большое зданіе съ проѣздомъ для экипажей. Какъ всякая смѣлая новинка, проектъ былъ, конечно, отвергнутъ; главнѣйшее его неудобство — двойная опасность отъ пожара.

Въ Большомъ варшавскомъ театрѣ было видно, что пожара давно не случалось, ибо онъ представлялъ запущенную храмину, гдѣ грязи и паутины болѣе, чѣмъ въ любой конюшнѣ. Не только капитальный ремонтъ, но даже простая щетка для подбѣлки стѣнъ и потолковъ не касалась, кажется, этого театра уже многіе десятки лѣтъ. Такое пренебреженіе производило очень непріятное впечатлѣніе и было тѣмъ прискорбнѣе, что театрами вѣдала казенная администрація, состоявшая при томъ изъ поляковъ (гг. Гудовскій, Фолянтъ и др.), слѣдовательно людей, которымъ интересы родного искусства должны были быть близкими. Прежде варшавскими театрами управлялъ русскій, г. Всеволожскій, но его администрація не оставила рѣшительно никакихъ слѣдовъ даже на стѣнахъ зданій.

Въ оправданіе варшавской театральной администраціи можно привести, что и публика не очень щедра къ театру; нигдѣ не было такихъ дешевыхъ цѣнъ, какъ въ Варшавѣ: кресла, напримѣръ, стоили въ оперѣ и балетѣ отъ 2 р. 50 к. до 1 р. 25 к., ложи отъ отъ 3 до 10 р.; въ драматическомъ театрѣ кресла стоили отъ 2 р. до 75 к., ложи отъ 3 р. 50 к. до 6 р. Въ оперѣ и балетѣ можно брать и купоны ложъ. Кромѣ платы

за мѣста взимается въ пользу бѣдныхъ съ ложи по 20 к., съ кресла и мѣсть въ амфитеатрѣ по 5 к. Съ посѣтителей галереи и райка ничего не берутъ, ибо предполагается, что они сами «бѣдные». Понятно, при такихъ низкихъ цѣнахъ и ограниченномъ числѣ мѣстъ въ театрѣ доходы были не велики, а при малыхъ доходахъ и скупой субсидіи далеко не уѣдешь и невольно поставишь экономію на первомъ планѣ.

Лучшая пѣвица варшавской оперы, г-жа Германъ, почитаемая одною изъ краснвѣйшихъ варшавянокъ, была при мнѣ больна при смерти. Г-жа Германъ пѣла и въ Петербургѣ, въ «Джіокондѣ», и въ Москвѣ, въ «Карменъ», потому о ней не стоитъ распространяться. Всѣ помнятъ, что эта любимица варшавской публики, артистка весьма второстепенная, пѣла горломъ и миловидностью далеко не выкупала другихъ недочетовъ. Если такова лучшая пѣвица, то чего же было ожидать отъ остальныхъ?

Мы видѣли «Гальку», оперу Монюшки,—этого Доницетти, разведеннаго въ бочкѣ вислинской воды. Ее поляки считаютъ столь же капитальнымъ своимъ произведеніемъ, какъ мы «Жизнь за Царя» Глинки. «Галька» шла въ 307 разъ и, повидимому, со дня постановки въ ней ничего не возобновляли по части костюмовъ, декорацій и аксессуаровъ, такъ они были грязны и затасканы. Г-жа Довяковская, исполнившая роль Гальки трисга разъ и постарѣвшая наравнѣ съ музыкою Монюшки, была въ отпуску; за нее пѣла г-жа Добецкая, очень некрасивая маленькая пѣвица, съ голосомъ, въ которомъ не было среднихъ нотъ. Она, впрочемъ, что называется, не портила роли. Не то можно сказать о г-жѣ Вояковской (Софія, дочь стольника), примадоннѣ безъ всякаго голоса, очень почтенныхъ лѣтъ, высокой, худой и съ длиннымъ носомъ. Янушъ, г. Ходаковскій, былъ, говорятъ, инженеромъ путей сообщенія; можно пожалѣть, что онъ перемѣнилъ карьеру, — на сценѣ онъ былъ не развязенъ и пѣвецъ посредственный. Наконецъ, Цеслевскій (Іонтекъ) отличался развѣ тѣмъ, что пѣлъ горломъ и во время пѣнія кривилъ ротъ на бокъ. Такова варшавская труппа. Мнѣ неудалось только слышать дебютантки, г-жи Штольцманъ-Пршилпнской, ничего, впрочемъ, изъ себя, какъ говорятъ, не представлявшей. Недавно въ оперѣ принимали участіе гг. Закржевскій и Васплевскій. Оба они потомъ пѣли въ Москвѣ, Г. Закржевскій, имѣвшій въ Варшавѣ большой успѣхъ, немплосердно детонировалъ, а г. Васплевскаго (баса) мы никогда не слыхали.

Оркестръ польской оперы управлялся г. Мюнхеймеромъ, помощникомъ его былъ г. Жабичка; тотъ же оркестръ и дирижеръ исполняли свои обязанности и въ балетѣ. Танцы «Гальки», мазурка и краковякъ, поставленные Турчиновичемъ, отъ кото-

рыхъ мы ожидали, по разсказамъ, чего-то особеннаго, намъ не понравились, хотя исполнялись лучшими сюжетами варшавской балетной труппы.

Балетъ въ Варшавѣ дается въ томъ же зданіи Большого театра, гдѣ и польская опера, каждую недѣлю раза по два. Балетныя представленія извѣстны въ Польшѣ очень давно. Уже въ 1643 году, во время Владислава IV, лѣтописецъ описывалъ, какъ артисты «по-итальянски дрыгаютъ (sic) ногами и скачутъ: все это при музыкѣ и клавицимбалахъ». Настоящій балетъ появился, впрочемъ, только въ 1765 г., а школа танцевъ въ 1780 г.; основанная французомъ Леду, она была ранѣе въ Гродно. Несмотря на столь почтенную давность, несмотря на способность и любовь поляковъ къ танцамъ, варшавскій балетъ изъ рукъ вонъ плохъ. Сами варшавяне на этотъ счетъ тоже не заблуждаются. Послѣ Холевицкой, имѣвшей много поклонниковъ, варшавская публика охладѣла къ балету и посѣщаетъ балетные спектакли довольно вяло. А о мнѣніи печати можно судить хотя по слѣдующему. Въ варшавскомъ календарѣ «Warszawianka» было въ хронологіи важнѣйшихъ событій нашей эры показано, что прошло времени: «отъ ангажемента свѣжихъ балетныхъ танцовщицъ для варшавскаго театра — 75 лѣтъ», «Отъ рожденія одной сильфиды, танцующей лѣтъ 40 съ хвостикомъ— 79 лѣтъ». Но не одна ветхость танцовщицъ была причиною плохого состоянія балета. При неумѣлости вести дѣло, здѣсь жалѣли затрачивать деньги на постановки, забывая, что въ хорографическихъ представленіяхъ роскошная постановка скорѣе всего себя окупаетъ.—Къ чему же содержится тогда балетъ? — спросили мы одного театральнаго администратора, почему не замѣнятъ его нѣсколькими кадрилями танцовщицъ для оперы?

— Нельзя же, помилуйте, отвѣчали намъ, балетъ здѣсь имѣетъ свою исторію. Онъ въ традиціяхъ Варшавы.

Дѣйствительно, нигдѣ страсть къ танцамъ такъ не распространена, какъ между поляками, и нигдѣ, кажется не танцовали съ такимъ увлеченіемъ, какъ въ старой Польшѣ. Полки увлекались танцами до безумія. Были богатыя паны, которыя всю жизнь только и устраивали балы и приневоливали танцовать молодежь до потери рукъ и ногъ. Случалось, что кто нибудь выбьется изъ силъ и, спрятавшись, заснетъ. Бѣглеца отыскиваютъ и, по приказанію хозяйки, иногда раздѣтаго, принесутъ съ постелью въ залу, обольютъ водою, высѣкутъ розгами и заставятъ вновь плясать!

Но если балетъ «въ традиціяхъ», зачѣмъ же его было держать въ такомъ черномъ тѣлѣ? Варшавскій балетмейстеръ Мендезъ, испанецъ «изъ наспхъ», — человѣкъ еще не старый и

довольно талантливый, былъ въ Парижѣ въ Grand Opéra первымъ танцовщикомъ, а въ Берлинѣ помощникомъ у Тальони; онъ не могъ однако сдѣлать что либо безъ средствъ. Все вліяніе его выказалось въ ангажементѣ балериною своей невѣстки, извѣстной итальянской балерины Маріи Джури. Джури первоклассная балерина, но здѣсь ея не любили и не цѣнили только потому, что она не полька. Между тѣмъ польская балерина г-жа Гильская танцовала не лучше нашихъ вторыхъ танцовщицъ. Эту неповоротливую танцовщицу безъ всякой школы Петербургъ видѣлъ въ 1885 году, на неудачномъ дебютѣ ея въ Большомъ театрѣ.

Изъ варшавскихъ балетовъ мы видѣли «Пана Твардовскаго» — польскаго «Фауста», въ которомъ выступала Джури послѣ продолжительной отлучки. Болѣе безобразнаго представленія трудно себѣ представить; въ этомъ случаѣ оправданіемъ не могло служить, что Варшава небольшой городъ: Туринъ, Флоренція меньше Варшавы, — умѣютъ же они однако дѣлать роскошныя постановки. Здѣсь же вполнѣ l'abomination de la désolation: декораціи и аксессуары были совершенно истрепаны и облѣзли, освѣщенія никакого, превращенія какъ въ ярмарочномъ балаганѣ, костюмы унаслѣдованы еще вѣроятно отъ Рѣчи Посполитой и обратились въ оборванныя тряпки. Въ придачу, въ балетѣ тюники танцовщицъ до сихъ поръ шьютъ далеко ниже колѣнъ, а трико не шелковыя, а бумажныя, темнокрасныя, почему ноги танцовщицъ похожи на гусиныя. Въ кордебалетѣ было очень мало красивыхъ женщинъ — красива собою г-жа Фабіанская, миловидны бѣлокурая Цислярская и рыженькая Моретти, — всѣ остальныя или старушки съ жиденькими ногами или если помоложе, то съ толстыми ногами и ужасною школою. По варшавскому балету легко убѣдиться, какъ полькамъ далеко до классическаго сложенія, приписаннаго имъ Швейгеръ-Лерхенфельдомъ въ книгѣ о женщинахъ.

Передъ такими «танцерками» Джури казалась перломъ, хотя ее плохо принимали, отчасти, можетъ быть, потому, что она весьма холодно и безжизненно танцовала польскіе характерные танцы: обертасъ, мазурку. Изъ первыхъ танцовщицъ г-жа Орчинская была толста и стара, г-жа Клюгеръ очень стара, но танцовала довольно правильно, г-жа Лукасъ едва передвигала ноги. Изъ характерныхъ танцовщицъ съ огнемъ плясала Спалковская мазурку. Ничего, впрочемъ, особеннаго въ исполненіи мазурокъ, изъ которыхъ «Панъ Твардовскій» почти исключительно состоитъ, мы не замѣтили. Мужчины танцовали какъ будто лучше женщинъ, хотя первый танцовщикъ, г. Гиллертъ, перешедшій на петербургскую сцену, былъ тяжелъ. Между

тѣмъ сколько разъ мы слышали отъ поляковъ фразу: вотъ въ Варшавѣ посмотрите, какъ танцуютъ характерные танцы!

Варшавскіе балеты поставлены были, кажется, еще Филиппомъ Тальони для развлеченія князя Паскевича, и съ тѣхъ поръ въ нихъ не прибавилось ничего новаго, и исторія балета сводится къ анекдотамъ о покойномъ князѣ Бебутовѣ, очень покровительствовавшемъ варшавскимъ «балетничкамъ».

Левандовскій, авторъ извѣстныхъ мазурокъ, дирижировалъ оркестромъ въ театрѣ «Розмаитосци» (Variétés), гдѣ даются польскія драматическія представленія; изрѣдка впрочемъ даютъ ихъ и въ Большомъ театрѣ. Варшавяне убѣждены, что послѣ Comédie Française ихъ драматическая труппа первая въ мірѣ, а нѣкоторые полагаютъ даже, что и Comédie уступаетъ варшавскимъ «Розмаитосцямъ». Увы! и въ этомъ пріятномъ заблужденіи приходится разочароваться полякамъ. Ихъ драматическая труппа не лишена достоинствъ, но ей далеко не только до Comédie, но даже до труппы нашего Михайловскаго театра, не смотря на постоянно мѣняющійся составъ послѣдней и бѣглую серепетовку пьесъ слишкомъ обширнаго репертуара.

Мы недалеко удалимся отъ истины, если скажемъ, что варшавскій драматическій театръ превосходилъ процентовъ на пять нашу Александринку, въ особенности во всемъ, что касается ансамбля и тщательнаго разучиванія пьесъ. Между тѣмъ вознагражденіе польскихъ драматическихъ артистовъ втрое и вчетверо менѣе вознагражденія нашихъ. Кромѣ г. Жолковскаго, получавшаго, за пятидесятилѣтнюю службу, порядочные разовые, остальные довольствовались грошами, тѣмъ болѣе, что неумѣлая администрація набирала изъ экономіи, на маленькое жалованье множество артистовъ, которые потомъ никогда не играли. Первая драматическая артистка варшавскаго драматическаго театра, г-жа Марчелла, получала жалованья 2,000 руб. въ годъ и 10 руб. разовыхъ, бойкая ingénue г-жа Висневская, получившая потомъ громкую извѣстность своей печальной судьбой—1,500 руб. въ годъ и 7 руб. разовыхъ. Одна изъ лучшихъ артистокъ говорила намъ о послѣднемъ содержаніи, какъ о предметѣ своихъ честолюбивыхъ желаній: она, сверхъ разовыхъ, должна была довольствоваться чуть ли не 40 рублями въ мѣсяцъ! Поэтому и для польскихъ артистокъ, если онѣ не замужемъ, остается одно — изъ femme vertueuse сдѣлаться femme belle et honneste (по классификаціи Брантома де-Бурдейля), т. е., проще говоря, сдѣлаться «утшиманкой» — профессія въ Варшавѣ не очень-то выгодная.

Вознагражденія артистовъ ничтожны въ Варшавѣ и на лирической сценѣ; поляки просто вѣрить не хотѣли, что г-жѣ Клям-

жинской, которая считалась и у нихъ артисткою второстепенныхъ достоинствъ, у насъ сразу назначили 5,000 рублей жалованья. Неудивительно, что подобная щедрость вызывала въ варшавскихъ артисткахъ желаніе учиться по-русски и служить гдѣ нибудь у москалей. Желаніе это очень не одобрялось варшавскими журналистами, упрекавшими польскихъ артистокъ въ недостаткѣ патріотизма; но «голодное брюхо не имѣетъ уха», гласитъ очень древняя пословица. Артистки, въ свою очередь, увѣряли, что ихъ строгіе газетные критики сами сейчасъ же поѣдутъ куда угодно въ Россію, только бы имъ дали хорошее жалованье. Польскіе актеры, дѣйствительно, очень стѣснены въ своей дѣятельности. Кромѣ Кракова, гдѣ театръ уже гораздо ниже варшавскаго и гдѣ каждый заѣзжій варшавскій артистъ считается звѣздою и производитъ фуроръ, польскимъ талантамъ не остается никакого поприща, кромѣ ничтожныхъ провинціальныхъ театриковъ въ такихъ городахъ, гдѣ нѣтъ ни серьезной публики, ни театральной критики.

Отсюда желаніе эмигрировать, чтобы явиться на болѣе широкамъ и видномъ пути. Ознакомленіе съ русскимъ языкомъ между польскими артистками идетъ совершенно серьезно; даже любимица варшавянъ—г-жа Висневская, по слухамъ, подумывала о переходѣ на русскую сцену. Кромѣ русскаго языка, нѣкоторыя польскія артистки прилежно изучали языкъ англійскій. Къ этому принудилъ ихъ примѣръ г-жи Модржеевской, первой по таланту польской актрисы. Недовольная варшавской дирекціей, она быстро выучилась по-англійски и стяжала, особенно въ Соединенныхъ Штатахъ, столько же лавровъ, сколько и денегъ. Она, впрочемъ, не забывала своего отечества и аккуратно лѣтомъ пріѣзжала въ имѣніе около Кракова.

Съ уходомъ г-жи Модржеевской — драматическій персоналъ варшавской труппы потерялъ свое лучшее украшеніе по части женщинъ. Въ роляхъ ingénue dramatique новую американку замѣнила г-жа Марчелла. Мы видѣли ее въ польскомъ переводѣ «Princesse George» Дюма. Это артистка съ достоинствами, хотя не первоклассная; лицо у ней выразительное, но не красивое: носъ малъ, подбородокъ, наоборотъ, широкій и выдающійся. У ней нѣтъ теплоты и той искры, которая обличаетъ feu sacré, за то много увѣренности; манеры и фигура достаточно благородны, а въ игрѣ виденъ умъ. Въ роли своей она нѣсколько подражала Саррѣ Бернаръ. Артистка эта пользуется покровительствомъ редакціи газеты «Wiek», въ Варшавѣ довольно вліятельной.

Роли просто ingénue играла г-жа Висневская, которую варшавская публика чрезвычайно любила и считала очень кра-

спвою, хотя у этой артистки были длинная талія, некрасивые зубы, вздернутый носъ и красноватые глаза. Портреты и фотографическія карточки г-жи Висневской всюду были выставлены и охотно раскупались. Она играла очень живо и развязно, не безъ нѣкотораго польскаго ломанія. Другая ingénue, г-жа Чаки, играла естественнѣе, но гораздо менѣе талантлива и съ менѣе выразительною физіономіей.

Кокетокъ играла г-жа Генрыка Ладновская; она же замѣняла г-жу Марчеллу въ нѣкоторыхъ драматическихъ роляхъ. Г-жа Ладновская — племянница г-жи Модржеевской, но далеко не имѣла таланта своей тетки. За то г-жа Ладновская по наружности соотвѣтствовала своей фамиліи; она не только была самою красивою актрисою въ Варшавѣ, но и одною изъ красивѣйшихъ полекъ. Довольно, кажется, для одной особы! Она имѣла красивые глаза, томный голосъ и была восхитительно сложена, почему вскорѣ оставила совсѣмъ сцену, увлеченная кѣмъ-то заграницу. Другая кокетка, г-жа Нуаре, была также красива собою, но казалась недостаточно развязною на сценѣ.

На роли комическихъ старухъ и матерей имѣлись г-жи Невяровская и Новаковская, нелишенныя таланта, но манерами и дикціей напомнившія г-жу Жулеву, т. е. старую школу. Амплуа кокотокъ и свѣтскихъ красавицъ занимала г-жа Линде. Это высокая худощавая женщина уже не первой молодости; если у нея что было фальшиваго, то не брильянты. Послѣдніе— рѣдкость на варшавской сценѣ. Она играла чрезвычайно манерно, хотя и съ достаточною опытностью, варшавянамъ же хорошо была извѣстна по многочисленнымъ опоэтизированнымъ изображеніямъ на картинахъ извѣстнаго польскаго жанриста Жмурки.

Во главѣ мужского персонала стоялъ г. Жолковскій, сынъ знаменитаго актера того же имени, извѣстнаго острякa, котораго bon-mots до сихъ поръ повторяются поляками. Жолковскій-сынъ остротами неизвѣстенъ, но за то пользовался репутаціей человѣка необыкновенно разсчетливаго, который, представляя чрезвычайно хорошо евреевъ и еврейскихъ банкировъ, заразился ихъ уваженіемъ къ презрѣнному металлу. Другое свойство Жолковскаго, это—esprit casanier. Онъ никогда не выѣзжалъ изъ любимой имъ Варшавы. Говорятъ, что онъ собрался ѣхать въ Краковъ на юбилей Крашевскаго, который былъ общепольскимъ торжествомъ, но съ дороги вернулся.

Какъ актера, Жолковскаго поляки считали первымъ талантомъ въ Европѣ. Хотя онъ и не первый, но во всякомъ случаѣ, по богатству своихъ мимическихъ средствъ и дикціи, дававшихъ ему возможность одинаково хорошо исполнять самыя разнооб-

разныя роли, а равно по умѣнію изъ самой ничтожной роли въ пустомъ водевильчикѣ создать цѣльный типъ, Жолковскій былъ артистъ весьма выдающійся. Такого актера у насъ не было со временъ Щепкина и Мартынова. Мы его, къ сожалѣнію, видѣли уже очень старымъ и фигурою напоминавшимъ покойнаго Живокини, тогда какъ манерами и голосомъ покойнаго Сосницкаго. Онъ игралъ только въ двухъ водевиляхъ: переводномъ «Учшескайми се!» («Embrassons nous Folleville!») и Ст. Богуславскаго «Стара Романтычка», но и здѣсь уже можно было составить понятіе о его талантѣ. Въ особенности въ послѣднемъ онъ художественно тонко создалъ типъ стараго волокиты, отдѣлывая его во всѣхъ деталяхъ.

Другая варшавская знаменитость, г. Круликовскій, котораго польскіе критики признавали «универсальнымъ талантомъ», былъ при насъ опасно боленъ и не игралъ. Это трагикъ старинной школы. Варшавяне относятъ къ знаменитостямъ и г. Рапацкаго, артиста болѣе молодого. Онъ отличался трудолюбіемъ, но былъ крайне односторонень. Роли сильнаго драматическаго репертуара игралъ и г. Ладновскій, мужъ вышеописанной артистки. Варшавяне его одно время считали польскимъ Росси, а г. Михневичъ въ своей книгѣ нашелъ даже у г. Ладновскаго какія-то «преимущества» передъ Росси. Намъ г. Ладновскій показался артистомъ совершенно ординарнымъ. Его впрочемъ публика любила, а дирекція цѣнила какъ полезность за обширный репертуаръ.

Г. Татаркевичъ—jeune premier, по манерѣ игры очень напоминавшій г. Нильскаго, былъ артистъ опытный, но холодный. Кромѣ того г. Татаркевичъ, который, говорятъ, былъ въ молодости театральнымъ парикмахеромъ, занималъ должность режиссера и, какъ всѣ режиссеры въ свѣтѣ, пользовался ненавистью актеровъ и особенно актрисъ, за пристрастіе и покровительство, оказываемое якобы одной въ ущербъ всѣмъ другимъ. Такъ какъ ко всѣмъ подобнымъ злодѣйствамъ, при богатствѣ актерской фантазіи и неизмѣримости самолюбія артистовъ, надобно относиться всегда очень скептически и сбавлять съ передаваемыхъ разсказовъ девять десятыхъ, то мы, непосвященные въ закулисныя таинства «Розмантосцей», не беремся судить, полезна или вредна была дѣятельность г. Татаркевича, какъ режиссера. Другой jeune premier, г. Пражновскій, былъ довольно плохъ.

Молодыхъ повѣсъ играли гг. Собеславъ и Вольскій очень недурно; послѣдняго публика какъ будто больше любила, ужъ не знаемъ почему. Отвѣтственныя комическія роли, кромѣ Жолковскаго, поручались гг. Лещынскому и Островскому, и тотъ и другой

казались не выше посредственности. Между маленькими актерами было также не мало комиковъ. Такъ, въ шедшей съ большимъ успѣхомъ комедіи Абрамовича и Рутковскаго: «Менжъ зъ гржечносци» г. Сливинскій прекрасно изображалъ денщика, который ищетъ потерянные сапоги своего ротнаго командира и каждую минуту восклицаетъ: «Я солдатъ и не пожалѣю родного отца и матери!» Само собою разумѣется, что офицеры и солдаты на варшавской сценѣ... австрійскіе.

Вышеозначенная комедія, дававшая полные сборы—драматическій театръ вообще посѣщался исправно и по наружности, благодаря недавнему пожару, былъ если не блестящій, то приличный—давалъ понятіе о современной польской комедіи. Драматическій репертуаръ «Розмантосцей» по большей части заимствованный; у поляковъ имѣется однако и свой довольно обширный репертуаръ — старый и новый, сочиненія Годебскаго, Дмоховскаго, братьевъ Фредро, Корженевскаго, Куча и др., правда, не Богъ вѣсть какого качества, но для публики любопытный, такъ какъ онъ по преимуществу нравоописательный, типы взяты въ немъ изъ дѣйствительной жизни, а актеры еще дополняютъ замыслы авторовъ. Наиболѣе любимая тема современныхъ польскихъ драматурговъ, это исправленіе новыхъ людей, т. е. нажившихся кулаковъ, помощью браковъ на прелестныхъ графиняхъ, дочеряхъ промотавшихся аристократическихъ родителей. Другими словами, смѣсь жоржъ-сандизма съ тенденціозной комедіей.

Бѣдность польской драматической литературы зависитъ, по словамъ знатоковъ, не отъ недостатка талантовъ, но отъ образа жизни высшаго класса общества, предпочитающаго круглый годъ жить въ деревняхъ.

Г. Михневичъ въ своей книгѣ «Варшава и варшавяне» справедливо удивился количеству элегантныхъ графовъ и графинь, которые выводятся на сцену польскими драматургами. Послѣдніе, очевидно, угождаютъ въ этомъ случаѣ вкусамъ публики, ибо настоящихъ графовъ и графинь между поляками очень немного. Рѣчь Посполитая титуловъ, во имя шляхетскаго равенства, не давала, а большинство польскихъ графовъ, кромѣ получившихъ этотъ титулъ отъ римскихъ императоровъ, окрещены таковыми кельнерами заграничныхъ отелей. Изобиліе графовъ на сценѣ имѣетъ, впрочемъ, для театра и свою хорошую сторону; вынужденные являться по преимуществу въ салонныхъ, или то, что у насъ называется «ковровыхъ», комедіяхъ, польскіе актеры по неволѣ должны усвоивать себѣ порядочныя манеры.

И Варшава не могла не заразиться болѣзнью вѣка. Хотя поляки высоко цѣнятъ на словахъ и отчасти на дѣлѣ свои оперу, балетъ и драму, но наполняютъ они по преимуществу

«Малый театръ», гдѣ даются оперетки въ польскомъ переводѣ. Публика до такой степени пристрастилась въ музѣ легкаго поведенія, на Парнасѣ пропущенной — къ музѣ Оффенбаха, Лекока, Зуппе, Милликера, что требовала даже перевода оперетки изъ Малаго театра въ Большой, и только энергическій протестъ варшавской журналистики, высоко держащей знамя искусства, препятствовалъ дирекціи уступить желанію публики, удовлетворить которое было бы очень выгодно въ финансовомъ отношеніи.

При насъ каждый день давали оперетку «Гаспароне» и каждый день публика наполняла залу Малаго театра. Мы, которые видѣли «Прекрасную Елену» по-мадьярски, по ново-гречески и даже по-армянски, за что удостоились выраженія благодарности отъ самого Оффенбаха, не могли, конечно, соблазниться случаемъ прослушать посредственную оперетку Милликера по-польски, потому въ Маломъ театрѣ не были и о немъ передаемъ лишь съ чужихъ словъ. Люди, которыхъ вкусу мы имѣемъ основаніе довѣрять, сообщили намъ, что варшавская оперетка очень плоха. Въ ней былъ талантъ, Адольфина Зимайеръ, но ея не умѣли удержать, отказавъ въ прибавкѣ жалованья, и она распѣвала потомъ въ Берлинѣ въ утѣху побѣдителей подъ Седаномъ. Изъ наличныхъ артистовъ былъ не лишенъ таланта режиссеръ Мрозовичъ, балаганный комикъ, въ родѣ Ру, остальные артисты и артистки и безъ веселости, и безъ дарованія.

Распѣваютъ эти безголосые соловьи, какъ мы сказали, въ Маломъ театрѣ, передѣланномъ изъ жидовской синагоги! Если бы дѣйствительно распространеніе оперетки могло содѣйствовать къ обращенію въ храмы музъ всѣхъ синагогъ, представляющихъ центры жидовскаго кагала, охватившаго польскій край и держащаго его, какъ веревка держитъ повѣшеннаго, то мы первые бы рекомендовали обязательное распространеніе въ Царствѣ Польскомъ оперетки, какъ существуетъ въ другихъ странахъ обязательное обученіе грамотѣ и ариѳметикѣ.

Въ Варшавѣ въ зрительномъ залѣ существуютъ значительныя отличія отъ того, что мы видимъ въ петербургскихъ театрахъ. Расположеніемъ своимъ варшавскіе театры походятъ болѣе на парижскіе: они не имѣютъ внутренняго прохода, публика входитъ по боковымъ проходамъ, сидѣнія креселъ, чтобы пройти, поворачиваются на шарнирахъ; ложи тоже очень тѣсны. При выходѣ въ антрактахъ даже въ фойе капельдинеры даютъ вамъ контрамарки. Афиши печатаются непремѣнно по-польски и по-русски, и на нихъ помѣщается будущій репертуаръ театра, за три дня впередъ, что очень удобно для публики.

Спектакли начинаются обыкновенно въ $7^1/_2$ часовъ вечера, а такъ какъ варшавяне ложатся спать довольно рано, то антракты

очень коротки. Публика поэтому по большей части и не выходитъ изъ залы, да и не было охоты гулять по фойе, представлявшимъ закопченные сараи, тускло освѣщенные, съ мизерными буфетами. Наряды дамъ, сидящихъ въ ложахъ, по крайней мѣрѣ въ обыкновенные дни, во всѣхъ театрахъ очень просты; въ этомъ случаѣ ничего похожаго на бывшіе наши залы въ понедѣльникъ, въ итальянской оперѣ, или субботніе во французскомъ театрѣ нѣтъ. За то публика въ Варшавѣ несравненно толковѣе и развитѣе нашей, о чемъ можно легко заключить по аплодисментамъ. Кромѣ Алоизія Жолковскаго, котораго и встрѣчали и провожали горячими аплодисментами, какъ національную гордость, остальнымъ артистамъ хлопали съ толкомъ и въ мѣру. Бисы и вызовы очень рѣдки. Послѣдніе только въ концѣ актовъ.

Кассиръ въ казенныхъ театрахъ важная особа. Разсказываютъ, что одинъ изъ нихъ, большой шутникъ, забавлялся на счетъ публики весьма оригинально. Зная всю Варшаву, какъ свои пальцы, онъ лысыхъ сажалъ—увѣряя что нѣтъ билетовъ,—такъ, чтобы выходили фигуры. Въ день святой Юзефы въ партерѣ лысыя головы образовывали, напримѣръ, гигантскую букву J.

* *
*

Наше описаніе жалкаго состоянія варшавскихъ театровъ не осталось безъ отголоска: въ 1887 г. мы нашли стѣны Большого театра почищенными, а затѣмъ министерства внутреннихъ дѣлъ и финансовъ вняли настояніямъ генералъ-губернатора, и были отпущены значительныя суммы на приведеніе этихъ театровъ въ приличный видъ, хотя по наружности. Управленіе театрами также было освѣжено—ими завѣдывали русскіе, сначала генералъ Карандѣевъ, потомъ полковникъ Андреевъ, извѣстный Петербургу за яраго театрала.

Карандѣевъ обратилъ вниманіе на балетъ и мы имѣли случай лично убѣдиться въ нѣкоторыхъ успѣхахъ по этой части. Новый балетмейстеръ Менье и учительница танцевъ г-жа Легренъ подтянули труппу, гдѣ было нѣсколько недурныхъ танцовщицъ, г-жи Тимирязева, Матерно, Рогинская; двѣ первыя были красивы собою, у послѣдней хорошія ноги и баллонъ, много увѣренности. Изъ танцовщиковъ выдвинулись гг. Кулеша и Вальчакъ, хотя въ Варшавѣ, вслѣдствіе ничтожнаго вознагражденія, всего труднѣе пополнять мужской персоналъ балета.

Въ остальныхъ труппахъ мало, кажется, новаго. Въ послѣднее время Варшаву стали все чаще и чаще посѣщать русскія

труппы. Но вопросъ объ устройствѣ въ Варшавѣ постоянной русской сцены не подвигается впередъ.

Теперь въ Варшавѣ четыре зимнихъ польскихъ театра и изъ нихъ три казенныхъ и одинъ частный, а скоро открывается второй частный. До 1898 года въ Варшавѣ не разрѣшалось открытіе польскихъ частныхъ зимнихъ сценъ вслѣдствіе принципа, что польскій театръ въ Варшавѣ долженъ быть въ рукахъ казны. Въ силу этого принципа казна содержала не только польскую оперу и драму, но и оперетку, и такимъ образомъ Варшава являлась единственнымъ городомъ, въ которомъ казна содержала оперетку. Теперь прежній принципъ оставленъ и допущены частные польскіе театры, а потому нѣтъ болѣе основанія содержать на казенный счетъ польскую оперетку, которая могла бы быть замѣнена русской комедіей, необходимой для обширной русской колоніи.

ГЛАВА XXIV.

Приготовленіе артистовъ.

Театральныя училища.

Замѣчательно, если даже не курьезно, что, несмотря на невысокое положеніе у насъ театра, театральная школа въ Россіи учредилась едва ли не ранѣе всѣхъ другихъ. Впервые о о драматической школѣ упоминается въ 1673 году, когда, по желанію «тишайшаго царя», въ московскомъ Кремлѣ ставилось «Артаксерксово дѣйство». Въ это время въ Нѣмецкой слободѣ уже существовала школа, гдѣ обучали молодыхъ людей «комедійному дѣлу». Во главѣ школы стоялъ пасторъ Грегори, а преподавателемъ «комедійнаго дѣла» былъ Юрій Михайловъ. Въ школѣ обучалось 26 человѣкъ мѣщанскихъ дѣтей на казенный счетъ. Содержаніе было скудно, и ученики испытывали крайнюю нужду, что видно изъ челобитной, поданной учениками царю; въ ней они жалуются, что «корму имъ не учинено и что они, ходя къ магистру, платьишкомъ ободрались и сапогами обносились, и пить-ѣсть нечего». Долго ли существовала эта школа, неизвѣстно; до 1702 года о ней не упоминается, и только въ этомъ году бояринъ Головинъ, начальникъ посольскаго приказа (въ вѣдѣніи котораго находился и театръ), пригласивъ въ Москву нѣмецкую труппу Кунста, единовременно отдалъ распоряженіе построить на Красной площади «комедіальную храмину» и выдать Кунсту въ ученики 10 человѣкъ «изъ русскихъ робятъ, какихъ чиновъ сыщутся, къ тому дѣлу удобныхъ».

Обученіе театральному искусству возродилось позже въ первоначальной школѣ, при Сухопутномъ шляхетскомъ корпусѣ,

классы которой въ тридцатыхъ годахъ прошлаго столѣтія носили названіе «Рыцарской академіи». Здѣсь образовались наши первые театральные дѣятели и первые русскіе актеры: Сумароковъ, Херасковъ, Елагинъ, Свистуновъ, Мелисино, Бекетовъ, Озеровъ, Дмитревскій, братья Волковы, Ефимьевъ, Глинка (С. В.), Крюковскій, Коцебу, Шумскій, Остервальдъ, Чернышъ, Желѣзниковъ и др. Актрисы также обучались въ кадетскомъ корпусѣ: А. М. Зорина сестры Ананьины и Муспина-Пушкина. Назначенный въ 1757 г. директоромъ московскаго университета, Мелисино учредилъ и въ университетѣ театральную школу, изъ которой вышли артисты, поступившіе въ открытый въ 1759 г. россійскій публичный театръ.

Вполнѣ организованная театральная школа учреждена только въ царствованіе Екатерины II, въ 1783 г., въ Петербургѣ, а затѣмъ возникъ и въ Москвѣ балетный классъ, гдѣ съ 1831 г. началось преподаваніе и драматическаго искусства. Изъ этихъ школъ выпущены Яковлевъ, Поповъ, Крутицкій, С. Васильевъ, П. Васильевъ, Живокини, Шумскій, Самаринъ, Степановъ, Малышевъ, Нильскій, Сазоновъ; г-жи Троепольская, Колосова, Семенова, Сандунова, Асенкова, Линская, Васильева, Мухина, Ѳедотова, Никулина, Ермолова, Ильинская.

Въ семидесятыхъ годахъ, драматическіе классы въ театральныхъ училищахъ совсѣмъ прекратились, въ виду проявленія въ нашихъ интеллигентныхъ классахъ необыкновенной любви къ драматическому искусству, почему стали открываться частныя театральныя училища. Возможность, — говоритъ г. Танѣевъ, — обойтись безъ ученія, возможность, ничего не дѣлая, пожинать нерѣдко дешевые лавры, возможность сдѣлаться «чѣмъ-то» безъ всякихъ на то правъ, а въ особенности разнузданность современныхъ артистическихъ отношеній, служили главными приманками для праздной молодежи, забравшейся на театральные подмостки.

Нельзя не отмѣтить, что на эти подмостки особенно охотно стремятся: лѣнивыя дѣти, нигдѣ не окончившіе курса юноши, молодые люди всѣхъ сословій, выключенные изъ службы и учебныхъ заведеній, отставные юнкера, неудачные чиновники или уволенные съ частныхъ мѣстъ учителя, тяготящіеся своимъ дѣломъ, люди промотавшіеся и вообще бездомники и любители уличной или ресторанной жизни, жены, разставшіяся или разведенныя съ мужьями, женщины, вообще стѣсняющіяся семейною жизнью, дѣвицы съ задатками психопатіи и т. д.

Съ такими элементами драматическое дѣло въ Россіи, конечно, не могло уйти далеко.

Чтобы не оставить, въ концѣ концовъ, казенныя труппы безъ артистовъ, дирекція возобновила драматическіе курсы. Многими это возобновленіе было принято съ восторгомъ.

Васильевъ, критикъ «Московскихъ Вѣдомостей», писалъ, между прочимъ:

Вы можете представить себѣ радостное волненіе, съ которымъ я пишу эти строки. Но мнѣ хотѣлось бы, чтобъ и вы (т. е. читатели) раздѣлили мою радость. Для этого вамъ нужно нѣсколько вдуматься въ значеніе и объемъ совершившагося факта. Что прежде всего устанавливается этимъ фактомъ? Начало государственныхъ заботъ о поддержаніи и развитіи русскаго искусства, слѣдовательно объ его судьбахъ. Это обстоятельство величайшей важности... Это означаетъ возрожденіе сознательной мысли, а слѣдовательно и сознательной заботы объ искусствѣ, возрожденіе идеаловъ.

И въ этомъ тонѣ строкъ пятьсотъ! Критику казалось только, что наукъ въ курсахъ нужно еще прибавить, чтобы актеру совсѣмъ стать «художникомъ» *).

На первомъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей г. Южинъ (актеръ, онъ же драматургъ—кн. Сумбатовъ), вопреки мнѣнію г-жи Медвѣдевой и другихъ опытныхъ людей, призналъ, что «театральная школа одна призвана осуществить основную задачу театра и дать публикѣ пьесу хорошо сыгранную».

Не отрицая, что такова «задача театра», нельзя не сознаться, что у насъ и въ такую отрасль спеціальной подготовки, какъ театральная, вносятъ весьма неудачные педагогическіе пріемы. На открытыхъ осенью 1888 года въ Петербургѣ и Москвѣ при театральныхъ училищахъ (посвященныхъ воспитанію балетныхъ артистовъ) курсахъ драматическаго искусства было положено преподавать, между прочимъ, «исторію театра и драмы», «всеобщую бытовую исторію», «гримъ» и «пластику». Хотя такихъ наукъ не существуетъ, но профессора, конечно, нашлись, и лицамъ, изучившимъ пластику и гримъ, обѣщаны даже особыя права. Человѣкъ съ пластикой и знающій исторію быта и подати будетъ платить другія, и солдатчину отправлять иначе.

Откуда явился проектъ курсовъ — мы не знаемъ, но, очевидно, онъ вытекъ изъ предположенія, будто бы актеровъ можно выучить быть талантливыми и что въ Россіи будто бы недостатокъ въ актерахъ. Къ несчастію, у насъ артистовъ и артистокъ избытокъ, ими переполнены гулянья и трактиры въ Москвѣ и Петербургѣ, артисты безъ мѣста просятъ милостыню, талантовъ же дѣйствительно очень мало и каждый день дѣлается меньше. Только отъ курсовъ талантовъ вовсе не прибавится.

*) Удивительный русскій народъ: слова, которыя мы употребляемъ въ почетномъ смыслѣ, онъ понимаетъ въ обидномъ. Когда я былъ секретаремъ Общества содѣйствія русской промышленности и торговлѣ, предсѣдатель Общества петербургскій городской голова Н. И. Погребовъ запрещалъ мнѣ въ бумагахъ употреблять слово художникъ и промышленникъ. «По-русски и то и другое значитъ мошенникъ», увѣрялъ онъ.

«Надобно всячески, — говоритъ извѣстный драматургъ и драматическій критикъ Жюль Леметръ,—убѣждать публику, что литература и искусство сами по себѣ не даютъ лицамъ, избравшимъ ихъ какъ карьеру (обыкновенно изъ-за чистаго тщеславія), какихъ-либо таинственныхъ преимуществъ и особыхъ правъ на уваженіе прочихъ людей. Очень легко ужъ называться артистомъ и писателемъ. У людей, у которыхъ есть талантъ, этотъ талантъ проявится непремѣнно и наперекоръ всякимъ препятствіямъ при какой-угодно профессіи и притомъ въ формѣ неожиданной и полезной».

Думать же всего достигать наукой и науками есть нѣмецкая выдумка. Этотъ взглядъ удачно осмѣялъ Берне, сказавъ, что, когда нѣмцу нужно вычистить пятно на сюртукѣ, онъ предварительно изучаетъ полный курсъ химіи. Таковъ, впрочемъ, вѣкъ и я не удивляюсь, если устроятся когда-либо высшіе курсы и для трубочистовъ по программѣ: архитектура трубъ и печей, физика тепла, химія сажи и дыма, статистика и исторія печей, законодательство о печахъ, начиная съ древнихъ временъ. А окончившимъ курсъ дадутъ академическіе значки.

И у французовъ, уже въ прошломъ столѣтіи, Дидро написалъ нелѣпую диссертацію, названную имъ, впрочемъ, «Парадоксомъ», гдѣ доказывалъ, что для актера талантъ ничто, можно-де всякому выучиться играть. И великіе люди способны заблуждаться. Нѣмцы, у которыхъ всегда актеры были или бездарные, или безъ изящнаго вкуса, подхватили съ восторгомъ идею Дидро. У насъ г. Боборыкинъ довелъ ее до полнаго абсурда. Онъ читалъ публичныя лекціи, составившія потомъ цѣлую книгу, гдѣ доказывалъ, что актерамъ надобно только изучать анатомію и физіологію, а затѣмъ игра дѣло плевое, желаешь изобразить ужасъ—дерни мускулъ № 15, желаешь представить меланхолическую любовь — мускулъ № 187. Просто и мило.

Въ свое время надъ этимъ смѣялись, но никто не придавалъ значенія, если не считать драматическихъ курсовъ на «раціональныхъ» началахъ г. Коровякова, гдѣ преподавалъ самъ Боборыкинъ, но они не то, что талантовъ, а и сносныхъ выходныхъ актеровъ не дали. Да и можно-ли сомнѣваться въ абсурдности желанія выучить актера играть, когда это искусство наиболѣе субъективное и въ обезьянахъ безъ всякихъ курсовъ развито еще болѣе, чѣмъ въ людяхъ.

Мы не отрицаемъ, впрочемъ, пользу извѣстнаго образованія у актеровъ и не доказываемъ, что артистовъ надобно брать изъ водовозовъ. Наоборотъ, не только образованіе, но даже воспитаніе весьма не лишнее для сценическихъ дѣятелей. Мы считаемъ только, что сценическій талантъ не можетъ развиться

ученіемъ, а тѣмъ болѣе высокимъ требованіемъ для поступленія на курсы. Г. Киселевскій былъ, напримѣръ, старшимъ нотаріусомъ окружнаго суда, но это не мѣшало ему играть во сто разъ хуже, чѣмъ Мартыновъ и Щепкинъ, вышедшіе изъ неудавшихся балетныхъ фигурантовъ. Самъ создатель русскаго театра былъ только грамотный купеческій сынъ; изъ мелкой купеческой среды были и два величайшіе таланта русской сцены, Дмитревскій и Мочаловъ; Каратыгинъ, Самойловъ и Брянскій окончили курсъ въ горномъ институтѣ. Чтобы разочароваться въ безполезности курсовъ, слѣдуетъ прочесть біографіи знаменитѣйшихъ артистовъ. Какую «всеобщую бытовую исторію» изучала Сарра Бернаръ; между тѣмъ эта артистка, по воспитанію и образу жизни лишь ординарная парижская кокотка, потрясала зрителей въ роляхъ испанскихъ маркизъ, византійскихъ императрицъ и т. п.; кто училъ пластикѣ и гримму Цукки, начавшую свою карьеру гдѣ-то въ флорентійскомъ балаганѣ? Такова же исторія полуграмотной Рашели, воскресившей трагедію, и сотни другихъ театральныхъ знаменитостей женскаго и мужского пола. Никакихъ высшихъ драматическихъ курсовъ онѣ не проходили и ни за какими дипломами, выдаваемыми «по засвидѣтельствованію губернскаго начальства», не гонялись.

Изъ парижскихъ знаменитостей Лафонъ былъ фельдшеромъ, Дальи—типографщикомъ, Меленгъ—скульпторомъ, Гіасентъ—парикмахеромъ, Дюпюи (пѣвецъ) и Монружъ—архитекторами, Арналь и Баронъ—солдатами, Кудеръ, Лассушъ и мног. друг. начали съ театриковъ въ провинціяхъ, Рашель, Агаръ, Мишо—съ кафе-шантановъ, Бланшъ Пьерсонъ, Монталанъ, Гаденгъ, Гранье и Мари Лоранъ выросли за кулисами (какъ у насъ Савина). Никто изъ нихъ не былъ обязанъ ничѣмъ консерваторіи. Наоборотъ, послѣдняя признала «неспособными» Муне-Сюлли и Добре.

Вообще уровень образованія и развитія иностранныхъ актеровъ нисколько не выше нашихъ, поэтому напрасно требовать для поступленія на драматическіе курсы гимназическаго аттестата, что приравниваетъ ихъ къ университетамъ и другимъ высшимъ учебнымъ заведеніямъ.

Мы понимаемъ, что можно учить музыканта, танцовщика, пѣвца, потому что здѣсь есть извѣстная техника, но «выучиться играть» всегда останется мечтою бездарностей. Нѣтъ сомнѣнія, что для артиста полезны совѣты хорошаго актера, да и то не всякаго, что актеру не худо умѣть ходить, танцовать, одѣваться, полезно вращаться въ театральномъ мірѣ, кое-что читать, кромѣ «Листковъ», слушать указанія опытныхъ театраловъ и т. д.

Но для этого никакихъ курсовъ, да еще казенныхъ, и никакихъ дипломовъ не требуется. Женщины не нуждаются даже и въ совѣтахъ; онѣ настолько прирожденныя актрисы, что сразу оказываются готовыми къ сценѣ. Случалось, и нерѣдко, что кулисы портили ихъ дарованіе.

Одновременно, говорятъ, дирекція нашла, что балетные ученики въ училищѣ слишкомъ много танцуютъ и надобно воспитанниковъ и воспитанницъ поменьше упражнять на театрѣ, а взамѣнъ того прибавить два класса, чтобы учить будущихъ балеринъ алгебрѣ и латинскому языку. Это проектировалось для того, чтобы артистъ былъ «развитъ». Но для балета, кажется, лучшее развитіе есть постоянное упражненіе. Стремленіе расширять, кстати и некстати, учебныя программы, повсюду признано нелѣпостью, а мы постоянно отстаемъ отъ Европы на полвѣка. Если училище сократитъ свои уроки танцевъ, то лучше закрыть его, потому что все равно полководцевъ и законовѣдовъ изъ балетнаго класса не получатъ, а за пополненіемъ балетной труппы придется обращаться заграницу. Вотъ г. Чекетти навѣрное никакимъ начертательнымъ геометріямъ не учился, а на сценѣ фигурировалъ даже въ качествѣ конкобѣжца, между тѣмъ къ нему прибѣгла наша дирекція для поддержанія балета.

Самое вредное отъ курсовъ будетъ то, что они еще усилятъ и безъ того излишній приливъ молодыхъ людей къ театральной карьерѣ и увеличатъ число недоучекъ и непризнанныхъ талантовъ—самую несчастную и вредную часть общества. А то еще, пожалуй, глядя на казенные курсы, и земства станутъ заводить земскіе драматическіе курсы на счетъ пожарнаго и продовольственнаго капиталовъ *).

Въ правилахъ о курсахъ нельзя не обратить вниманія и на слѣдующее обстоятельство. Они создаютъ между актерами родъ гвардіи. Лица, кончившія курсъ на курсахъ, утверждаются въ правахъ некласснаго художника на казенной сценѣ черезъ три года, на частной черезъ десять лѣтъ. Почему такая огромная разница? У насъ самая значительная разница службы ученой отъ неученой (напримѣръ по пенсіямъ) считается въ пропорціи какъ 7 къ 5, здѣсь же пропорція какъ 10 къ 3.

---

*) Мы высказали это предположеніе шутя десять лѣтъ назадъ, но оно вполнѣ подтвердилось. Въ «Новомъ Времени» была напечатана въ 1898 году депеша: «Тамбовъ, 9-го октября. Только-что окончившееся очередное уѣздное земское собраніе отвергло, за недостаткомъ средствъ, проектъ реорганизаціи медицинской части, признаваемой собраніемъ неудовлетворительной въ уѣздѣ; отказало въ пособіи амбулаторной лечебницѣ Краснаго Креста, дающей безплатные совѣты и лекарства ежегодно болѣе 16,000 больныхъ, но назначило пособіе музыкальнымъ классамъ въ Тамбовѣ».

Консерваторіи.

Консерваторіи въ Россіи обязаны своимъ существованіемъ братьямъ Рубинштейнамъ. Особенно важна была дѣятельность въ этомъ отношеніи въ Петербургѣ Антона Рубинштейна.

О себѣ Рубинштейнъ говоритъ въ автобіографіи, что «въ Россіи его считали за нѣмца, а въ Германіи — за русскаго». И это имѣетъ основаніе, потому что онъ былъ артистомъ по преимуществу космополитическимъ. Къ русской музыкѣ Рубинштейнъ принадлежитъ только потому, что бралъ иногда русскія темы, разрабатывая ихъ на нѣмецкій ладъ. Правда, по его собственному мнѣнію, «музыка существуетъ только въ Германіи».

Въ русской музыкѣ онъ признавалъ только народныя мелодіи, да отчасти Глинку; о Сѣровѣ онъ отзывался съ презрѣніемъ, а о новой русской школѣ и вовсе умалчивалъ, соглашаясь, вѣроятно, съ тѣми заграничными критиками, которые въ этой школѣ нашли только «нѣкоторую ей присущую безтолковость и путаницу» и замѣтили, что въ новой музыкѣ «столько усилій, потугъ, неосуществившихся намѣреній и претенціозности», что «ее очень не легко слушать, а каково ее писать!» *).

Надобно замѣтить однако, что къ Глинкѣ Рубинштейнъ не всегда относился такъ нѣжно. Въ 1855 году Рубинштейнъ печаталъ въ двухъ журналахъ, одномъ — вѣнскомъ, другомъ — берлинскомъ (Wiener Zeitschrift für Musik и Berliner Musikzeitung «Echo»), что «нѣтъ никакихъ національныхъ страстей, а потому нѣтъ никакой національной оперы (!). Никому не придетъ въ голову сочинять оперу персидскую, китайскую и японскую, а потому сочиненіе оперы англійской, французской или русской можетъ служить только доказательствомъ незрѣлости мысли. Всякая попытка создать національное музыкальное произведеніе можетъ имѣть результатомъ только — провалъ... Глинка провалился... Русскіе очень расположены къ музыкѣ и не бездарны въ ней, но по общему непросвѣщенію и по славянской небрежности одержимы непроходимымъ диллетантствомъ. Русской музыки нѣтъ въ театрѣ, кромѣ въ двухъ еще далеко не вполнѣ удачныхъ операхъ Глинки...» Шесть лѣтъ спустя, въ 1861 году, Рубинштейнъ повторилъ въ газетѣ «Вѣкъ», что въ Россіи занимаются музыкой только диллетанты. Оскорблен-

*) Могучая кучка процвѣтала, благодаря устройству «общества взаимнаго восхищенія», хотя, надобно сказать, что camaraderie и courte-echelle не въ русскихъ нравахъ. Гоголь очень вѣрно подмѣтилъ другую, противуположную черту нашего характера: нагадить другъ другу, даже когда въ этомъ никакой надобности не предстоитъ.

ный отзывами о немъ, Глинка писалъ одному изъ своихъ друзей, Энгельгардту: «Рубинштейнъ взялся знакомить Германію съ нашей музыкой и написалъ статью, въ коей всѣмъ намъ напакостилъ и задѣлъ мою старую «Жизнь за Царя» довольно дерзко» *).

Причисляясь, по справедливости, скорѣе къ германскимъ, чѣмъ къ русскимъ композиторамъ, Рубинштейнъ тѣмъ не менѣе далъ тонъ всему русскому искусству основаніемъ въ 1859 году, при содѣйствіи В. А. Кологривова, Русскаго Музыкальнаго Общества, а въ 1862 году консерваторіи этого Общества. Болѣе всѣхъ помогла тутъ великая княгиня Елена Павловна. «Она, говоритъ Рубинштейнъ, являла покровительство не одною ласкою и платоническимъ вниманіемъ, но и вещественно, матеріально. Да послѣ того времени — меланхолически прибавляетъ онъ — меценатство уже не простирается до поддержки дѣла деньгами, а деньги, увы, главный нервъ всего дѣла». Концертами Русскаго Музыкальнаго Общества г. Рубинштейнъ дирижировалъ въ теченіе многихъ лѣтъ, а директоромъ консерваторіи состоялъ съ основанія до 1867 года и сдѣлался вновь въ 1887 году, послѣ того, какъ увидалъ, что это его дѣтище не даетъ тѣхъ плодовъ, которыхъ отъ него ожидали.

Консерваторія претендовала быть не только училищемъ музыки, — Рубинштейнъ хотѣлъ помощью ея создать сословіе артистовъ. «Неужели же на Руси невозможно самобытное положеніе музыканта-артиста, художника-музыканта — какъ званіе человѣка?» — спрашивалъ онъ себя еще сорокъ лѣтъ назадъ **).

Справедливость требуетъ замѣтить, что ожиданія г. Рубинштейна отъ консерваторіи не вполнѣ оправдались. Какъ и онъ, не довольствуясь репутаціей піаниста, пожелалъ имѣть чины, такъ и консерваторія, по его собственнымъ словамъ, стала «музыкальною фабрикою» и ему самому пришлось всѣ силы употреблять, «чтобы ее изъ фабрики обратить въ художественную мастерскую». Въ консерваторію, по его словамъ, «попало не мало людей, которые не имѣли призванія, а просто

*) Надобно, впрочемъ, припомнить, что памятникъ Глинки въ Смоленскѣ поставленъ на капиталъ, начало которому положили 5,000 рублей, собранные Рубинштейномъ въ одномъ изъ своихъ концертовъ.

**) Въ тѣ времена крѣпостного права положеніе артиста въ соціальной іерархіи было очень низко. Еще въ концѣ двадцатыхъ годовъ былъ данъ указъ министру двора кн. Волконскому о томъ, что онъ имѣетъ право безъ суда, по собственному своему усмотрѣнію, ссылать въ Сибирь пожизненно всякаго дворцоваго, лакея, пѣвца, музыканта и даже придворнаго актера (Архивъ князя Воронцова, т. XXXV). Артисты дворяне не имѣли права владѣть населенными имѣніями.

доставали дипломъ въ видахъ освобожденія или облегченія для себя отбыванія военной повинности».

Для противодѣйствія этому Рубинштейнъ предлагалъ въ своей автобіографіи обратить консерваторію въ нѣчто въ родѣ «музыкальнаго университета» и этакіе университеты устроить по всѣмъ большимъ городамъ Россіи.

Предлагая такой планъ, Рубинштейнъ писалъ между тѣмъ, что «музыкальному творчеству положительно насталъ критическій моментъ. Знаніе техники сдѣлало гигантскіе шаги, но собственно музыкальное творчество кончилось... съ послѣдними дивными звуками Шопена оно умерло или обмерло...»

Если кончилось, то о чемъ же хлопотать? Одинъ французскій король на вопросъ: любитъ ли онъ музыку? отвѣчалъ: — «я ея не люблю, но она меня не пугаетъ». Къ сожалѣнію, размѣры, которые въ нашемъ обществѣ приняло уже увлеченіе музыкою, должны пугать благоразумныхъ людей, и не только не слѣдуетъ учреждать музыкальныхъ университетовъ, но и существующія музыкальныя школы преобразовать въ болѣе разумномъ направленіи. Да и, какъ искусство, музыка можетъ ли дать человѣку законченное міросозерцаніе? «Музыка, какъ совершенно вѣрно объясняетъ Ганслинкъ, «не имѣетъ содержанія, которое могло бы быть передано словами. Она не имѣетъ цѣлью возбуждать или выражать чувства, ей присуще только одно особенно специфическое свойство — передавать звучащія, движущія формы, точно также безсодержательныя, какъ игра свѣта въ калейдоскопѣ». Короче, музыка — раздраженіе нервной системы, какъ морфинизмъ и т. п. Поэтому и результаты ея прогресса, по наблюденіямъ психіатровъ, увеличеніе числа нервныхъ болѣзней. Неудивительно, что всѣ извѣстные музыканты, даже музыкальные критики, отличались дурнымъ и неуживчивымъ характеромъ.

* *
*

Органъ князя Мещерскаго возбудилъ вопросъ, почему при существованіи въ Россіи болѣе двадцати-пяти лѣтъ двухъ консерваторій, получавшихъ щедрыя казенныя субсидіи, до сихъ поръ ни въ одномъ полку нѣтъ русскаго капельмейстера и поневолѣ приходится выписывать нѣмцевъ и евреевъ, австрійскихъ и прусскихъ подданныхъ, что, при широко организованной, съ легкой руки прусскаго главнаго штаба, системѣ военнаго шпіонства, представляетъ не только неудобство, но даже опасность въ политическомъ отношеніи *).

*) Хотя всѣ военные капельмейстеры у насъ нѣмцы или чехи (а можетъ не мало и жидовъ), но организовалъ русскую военную музыку французъ Бойель-

Не касаясь вопроса съ военной точки зрѣнія, нельзя не обратить вниманія на довольно вѣрно указанную «Гражданиномъ» совершенную ничтожность результатовъ въ музыкальномъ отношеніи отъ существованія у насъ столичныхъ консерваторій, къ которымъ надобно прибавить еще музыкальныя училища въ разныхъ городахъ, а равно частные музыкальные курсы и классы высшіе, низшіе и средніе, которые стали плодиться въ послѣднее время на всѣхъ улицахъ столицъ точь-въ-точь, какъ недавно плодились греческія кухмистерскія или портерныя на правахъ трактира.

Любопытно, что къ такому же сознанію приходятъ во Франціи, откуда и скопированы наши консерваторіи. Консерваторія есть учрежденіе, назначенное сберегать (conserver) хорошія артистическія традиціи и еще болѣе дурныя. «Профессоръ консерваторіи», давно сказалъ Берліозъ, «человѣкъ обыкновенно болѣе глупый, чѣмъ другіе люди, имѣетъ назначеніе преподавать искусство — убивать хорошую музыку и давать тѣмъ жизнь дурной». «Если бы, говоритъ одинъ новѣйшій французскій критикъ, «когда-либо рѣшились уничтожить консерваторію (которая въ Парижѣ соединена съ драматическими классами), то быстро убѣдились бы, что въ ней не было никакой необходимости. Большинство знаменитостей сцены явились помимо ея, а остальнымъ она скорѣе повредила, чѣмъ принесла пользу». Извѣстный критикъ Вайсъ (J. J. Weiss) въ своей книгѣ «Le Théâtre et les moeurs» жалуется на упадокъ парижской консерваторіи и приписываетъ его тому обстоятельству, что ею стали руководить музыканты. По словамъ Вайса, консерваторія должна находиться въ рукахъ опытнаго педагога. Лучшая пора парижской консерваторіи была въ началѣ нынѣшняго столѣтія, когда директоромъ ея былъ Сарретъ, человѣкъ военный, и задачей консерваторіи было подготовленіе капельмейстеровъ для національной гвардіи. Особенно Оберъ уронилъ парижскую консерваторію, потому что стремленія его были не къ тому, чтобы заставить учениковъ сочинить новую «Muette de Portici», а чтобы цѣловать ручки хорошенькимъ ученицамъ *). Подобныя

дье. Знаменитый авторъ «Dame Blanche» убѣжалъ въ Россію въ 1803 г. отъ своей жены, тоже знаменитей балерины, Клотильды Мальферуа, и прожилъ у насъ до 1811 г., сочинивъ здѣсь кромѣ оперъ, безчисленное множество маршей, рысей и пр. До него русская военная музыка была въ ужасномъ положеніи, ей недоставало ни репертуара, ни инструментовъ, ни исполнителей. Сыграть что-нибудь въ тактъ казалось вещью невозможною. Бойелдье лично помогалъ императоръ Александръ I, разыгрывая болѣе правившіеся ему мотивы на флейтѣ или фортепіано, хотя, по словамъ Бойельдье, государь очень дурно игралъ на обоихъ инструментахъ. Бойельдье былъ шпіономъ.

*) Оберъ просилъ поставить одной ученицѣ на экзаменахъ хорошій баллъ: «она, правда, поетъ скверно, сказалъ онъ, но ея сестра такая хорошенькая!»

явленія мы, къ сожалѣнію, видѣли и въ нашихъ консерваторіяхъ.

Консерваторіи — спеціальныя заведенія. Задача ихъ — приготовлять музыкальныхъ ремесленниковъ-артистовъ: актеровъ пѣвцовъ и музыкантовъ-исполнителей. Косвенно этимъ путемъ подымается уровень музыкальнаго образованія. У насъ поступали и поступаютъ иначе: даютъ въ консерваторіяхъ тысячамъ молодыхъ людей поверхностное музыкальное образованіе въ надеждѣ, что изъ этой массы диллетантовъ выйдетъ нѣсколько музыкальныхъ геніевъ. Это своего рода приложеніе системы всеобщаго обученія, вредъ которой сказывается и въ другихъ отрасляхъ педагогіи.

Музыкантовъ стали создавать не страсть и призваніе, а стипендія и права. Это вовсе не секретъ и не однѣ консерваторіи въ этомъ повинны. Правительство обратило уже вниманіе на подобныя злоупотребленія и сократило нѣкоторыя льготы по образованію, къ сожалѣнію—недостаточно. Наши консерваторіи шире заграничныхъ консерваторій, но главнымъ образомъ по даваемымъ ученикамъ правамъ. При нѣкоторыхъ условіяхъ у насъ можно получить въ консерваторіи университетскія права. Мы никогда не поймемъ, чтобы игра на контрбасѣ или волторнѣ требовала такихъ политическихъ привилегій и отличала бы музыканта отъ купца, фабриканта или ремесленника. Моцартъ и Бетховенъ были геніями, оставаясь въ числѣ прислуги зальцбургскаго и трирскаго архіепископовъ. Эти-то льготы и дѣлаютъ бѣлоручекъ, отчего наша «избалованная» консерваторская молодежь неохотно идетъ въ провинцію даже на казенныя мѣста.

Между тѣмъ распространеніе поверхностнаго музыкальнаго образованія талантовъ не плодитъ и не развиваетъ—буде таковые случаемъ отыскиваются—а ведетъ только къ одной цѣли: къ увеличенію въ Россіи числа нервныхъ людей психопатическаго темперамента. Фортепіано имѣетъ для здоровья женщинъ средняго и высшаго круга опасность не меньшую, чѣмъ разные заразные микробы. По мнѣнію профессора Крафтъ Эбинга, извѣстнаго спеціалиста по нервнымъ болѣзнямъ, *сильное напряженіе слуховыхъ нервовъ* влечетъ за собой нервность и нервныя болѣзни, особенно отъ любви современной публики къ рѣзкой и шумной оркестровкѣ. «Всякому извѣстно», говоритъ онъ, «что прежняя классическая опера и новѣйшая, въ особенности Вагнера, производятъ совершенно различныя впечатлѣнія. Послѣдняя далеко не такъ благопріятно дѣйствуетъ на нервы, но современная нервная публика не удовлетворяется скромной музыкой, а требуетъ шумной и возбуждающей. Поэтому между музыкантами новѣйшаго времени мы и встрѣчаемъ такъ много

нервныхъ больныхъ...» Камиль Се обратился къ Гуно съ вопросомъ, сколько слѣдуетъ дѣвицамъ заниматься фортепіано. Знаменитый музыкантъ отвѣчалъ на это слѣдующимъ письмомъ: «Вы меня спрашиваете о роли, которую изученіе фортепіано должно играть въ воспитаніи молодыхъ дѣвушекъ? Отвѣтъ мнѣ кажется очень простъ: насколько возможно менѣе для тѣхъ, которыя изъ фортепіано не дѣлаютъ себѣ профессіи».

Многочисленныя музыкальныя школы отвлекаютъ молодежь отъ полезнаго физическаго труда, направляя ее къ нищенству подъ видомъ артистической карьеры. Надобно различать цѣль и средства; число музыкальныхъ школъ не показываетъ процвѣтанія музыки. Можно устроить 10 технологическихъ институтовъ, но это не значитъ, что промышленность въ Россіи развилась. Да и что за исключеніе для музыки? Почему не устраиваютъ у насъ десятки школъ для живописи, скульптуры, архитектуры, которыя въ жизни не менѣе важны, чѣмъ музыка?

Кромѣ поощренія брянчанія на фортепіано съ цѣлью для мужчинъ отлынивать отъ воинской повинности, а для дѣвицъ гулять съ папкой съ надписью: «Musique» *), консерваторіи сдѣлались еще средствомъ для распложенія въ столицахъ жидовъ. «Левъ Толстой можетъ быть и преувеличилъ связь между музыкой и чувственностью, говоритъ г. Old Gentleman, но она есть, она несомнѣнна. И потому-то именно можетъ быть необычайно способная къ музыкѣ и необычайно чувственная еврейская раса, господствующая въ нашихъ музыкально-художественныхъ учрежденіяхъ, и обратила ихъ въ какіе-то жидовскіе гаремы изъ поклонницъ идеалистокъ и просто психопатокъ».

Еще недавно въ наши учебныя заведенія принимали воспитанниковъ, не справляясь, имѣютъ ли ихъ родители право жить въ столицахъ. Мало того, случалось, что при консерваторкахъ прописывались «папеньки» и открывали гласныя кассы ссудъ. У насъ, впрочемъ, нѣтъ мысли препятствовать евреямъ заниматься музыкою и получать высшее музыкальное образованіе. Напротивъ, это нужно поощрять въ виду несомнѣнной способности евреевъ къ музыкѣ. Мы жалуемся только на поблажки, благодаря которымъ, при помощи консерваторій, обходился благодѣтельный законъ объ осѣдлости. По нашему мнѣнію, полезно даже устроить хорошую музыкальную школу въ Западномъ краѣ или на югѣ, гдѣ евреевъ много, не опасаясь возникновенія новаго «гарема».

Наплывъ «способнаго племени» не можетъ, однако, придать

*) Любопытно, если вѣрить бостонскому «Leader», что Рубинштейнъ не признавалъ въ женщинахъ музыкальныхъ способностей.

нашей русской музыкѣ «національнаго» характера, утраченнаго ею вслѣдствіе моды. А насчетъ возстановленія этого характера, безъ котораго русская музыка лишена будущаго и не займетъ почетнаго мѣста въ исторіи искусства, консерваторіи наши ровно ничего не сдѣлали. Въ старые годы, когда не было консерваторій, въ Россіи были дѣйствительно русскіе композиторы, а романсы послѣднихъ дѣлались народными пѣснями. Съ тѣхъ поръ какъ къ русской музыкѣ приложены таблицы логарномовъ, конечно, ни одно произведеніе русскихъ композиторовъ не станетъ популярнымъ. Замѣчательно, что и нѣмцы не признаютъ за законныхъ этихъ дѣтищъ ихъ новѣйшей музыки. О другихъ иностранцахъ и говорить нечего.

Концерты такъ называемой русской музыки въ Парижѣ на всемірной выставкѣ подъ руководствомъ г. Римскаго-Корсакова, одного изъ столповъ нашей консерваторіи, возбудили общее изумленіе между французами. Малочисленная публика видимо скучала, а музыкальные критики, со свойственною французамъ галантерейностью, писали, что хотя «это очень хорошо, но, къ сожалѣнію, вѣроятно не изъ лучшихъ произведеній новыхъ русскихъ композиторовъ». Такъ гг. Глазуновъ, Кюи, Бородинъ, Мусоргскій и остались неоцѣненными.

На упрекъ, что наша новая музыка, подъ вліяніемъ дурно понятаго Шумана, утратила національный характеръ, Рубинштейнъ отвѣчалъ намъ, что національнаго исполненія нѣтъ и что не дѣло консерваторій заботиться о національности въ сочиненіи. Можно ли согласиться съ этимъ? Національность есть и въ исполненіи; полякъ дирижируетъ тотъ же танецъ не такъ, какъ англичанинъ, итальянецъ поетъ не такъ, какъ нѣмецъ ту же арію. Объ этомъ спорить нельзя. Затѣмъ, будь консерваторіи — чисто ремесленныя школы, можно бы утверждать, что ихъ задача выучить правиламъ, грамматикѣ и дѣлу конецъ; но наши консерваторіи имѣютъ другія цѣли: онѣ развиваютъ вкусъ артиста, образовываютъ его; такъ можетъ ли быть рѣчь, чтобы при этомъ упускалась изъ виду національность артиста? Даже въ конструкціи машинъ замѣчается различіе по народностямъ— возможно ли, чтобы его не было въ такомъ проявленіи психической жизни народа, какъ музыка, и могутъ ли консерваторіи игнорировать національность и готовить какихъ-то «общемузыкантовъ», людей, міросозерцаніе коихъ въ нотной бумагѣ внѣ времени, территоріи и окружающей среды.

Говоря о результатахъ дѣятельности консерваторій, Рубинштейнъ перечислилъ нѣсколько именъ, изъ которыхъ, однако, только Чайковскій, Лавровская, Есипова и, пожалуй, Вержбиловичъ и Брандуковъ представляютъ крупныя явленія. Но что

они доказываютъ? Мы убѣждены, что за 25-ти-лѣтній промежутокъ времени въ такой странѣ, какъ Россія, и безъ консерваторій появилось бы не меньшее число талантовъ, какъ безъ всякихъ консерваторій явились въ такой же промежутокъ времени Глинка, Верстовскій, Львовъ, Рубинштейнъ, Ѳ. Толстой, Сѣровъ, Кюи, Балакиревъ, Римскій-Корсаковъ, Бородинъ и др.— мы говоримъ только о композиторахъ, — которые за малыми исключеніями будутъ позначительнѣе гг. Соловьева, Лядова и Аренскаго, указанныхъ Рубинштейномъ.

Но если консерваторіи не подвинули нисколько впередъ русскую музыку—потому что даже въ такъ называемой «новой русской школѣ», завоевавшей заграницею только одного адепта— графиню Мерси Аржанто *), главные корифеи учились не въ консерваторіи, а были подъяты на музыкальные подвиги трубнымъ звукомъ, выходившимъ изъ устъ г. Стасова,—то не содѣйствовали ли консерваторіи по крайней мѣрѣ увеличенію числа талантливыхъ исполнителей?

И на этотъ счетъ результаты оказываются не менѣе скудными. О военныхъ капельмейстерахъ самъ Рубинштейнъ говорилъ, что для нихъ надобно устраивать особую школу. Почему же такой школы нѣтъ въ Германіи или во Франціи? Даже для придворнаго музыкантскаго хора не нашлось русскаго капельмейстера и былъ взятъ иностранецъ. Та же исторія въ казенныхъ театрахъ: г. Папкова замѣнилъ г. Дриго. Такихъ примѣровъ нѣсколько. Даже въ театральной дирекціи только одна треть, по сознанію Рубинштейна, музыкантовъ — ученики консерваторіи. Это за 25 лѣтъ; значитъ, понадобится 75 лѣтъ, чтобы замѣстить въ казенныхъ театрахъ всѣ вакансіи русскими музыкантами... Останутся затѣмъ для слѣдующаго столѣтія частные театры. Почему же, напримѣръ, въ постройкѣ желѣзныхъ дорогъ въ какихъ нибудь 5—10 лѣтъ все дѣло перешло исключительно въ русскія руки воспитанниковъ Института Путей Сообщенія? На частныхъ театрахъ и въ садовыхъ концертахъ всѣ капельмейстеры — иностранцы, или же русскіе подданные изъ нѣмцевъ и евреевъ. О русскихъ виртуозахъ что-то не слыхать.

Пониманіе серьезной музыки въ публикѣ значительно поднялось, говорилъ Рубинштейнъ. Объ этомъ можно еще поспорить. Правда, въ столицахъ симфоническіе концерты въ модѣ, публика «дурила» изъ-за вагнеровскихъ представленій, но рядомъ

*) Это была прекраснѣйшая и благороднѣйшая женщина, но книга ея о г. Кюи можетъ только вызвать улыбку. Достаточно прочесть главу, посвященную восторженному описанію наружности г. Кюи.

съ этимъ совсѣмъ не стало образованныхъ диллетантовъ: кто заводитъ теперь въ деревняхъ свои оркестры? Да и въ городахъ не видать любительскихъ музыкальныхъ кружковъ.

Для сцены консерваторія приготовила только нѣсколько скороспѣлыхъ талантовъ и даже казенная сцена не можетъ обходиться безъ иностранцевъ; всѣ русскіе, желающіе выучиться пѣть, продолжаютъ пребывать въ Миланѣ. При этомъ процентъ русскаго элемента въ составѣ нашихъ лирическихъ сценъ постепенно понижается. Уже цыганскія и малороссійскія пѣсни распѣваютъ евреи, а если дѣло пойдетъ такъ далѣе, то лѣтъ черезъ десять и церковные хоры въ православныхъ храмахъ придется, вѣроятно, пополнять евреями и иностранцами.

Неудачный опытъ не доказываетъ, впрочемъ, ненужности консерваторій. Изъ него можно вывести только одно заключеніе, что не постройкою роскошныхъ хоромъ для консерваторій можетъ быть исправлено дѣло, а кореннымъ измѣненіемъ системы пріема и преподаванія въ консерваторіяхъ и кореннымъ измѣненіемъ самаго характера этихъ профессіональныхъ заведеній.

Зданіе петербургской консерваторіи, для которой былъ разрушенъ лучшій театръ и сдѣлана безполезною прекрасная площадь, обошлось въ $2^1/_2$ милліона рублей, причемъ въ немъ сооружена уродливѣйшая театральная зала въ мірѣ. Любопытно, что виновникомъ означенныхъ построекъ явился Вышнеградскій: онъ отказалъ въ деньгахъ, требовавшихся на постройку новаго опернаго театра на Царицыномъ лугу, вслѣдствіе этого Большой театръ былъ заброшенъ; чтобъ утилизировать его, онъ согласился отпустить 100,000 рублей. Довольно было этого начала, чтобы втянуть затѣмъ казну въ дальнѣйшіе расходы. Консерваторія нуждалась, впрочемъ, въ зданіи, но для чего было только портить для нея лучшій театръ въ С.-Петербургѣ.

* * *

Въ Россіи несомнѣнно стремленіе подымать необычайное множество «вопросовъ». Самое миніатюрное и обыденное явленіе возводится въ вопросъ. Между тѣмъ въ разрѣшеніи всѣхъ этихъ вопросовъ замѣчается необыкновенное однообразіе, обличающее скудость мысли.

Изъ брошюры г. Лебедева о современномъ состояніи церковнаго пѣнія въ Россіи видно, что возникъ вопросъ и о церковныхъ регентахъ, даже объ «ученыхъ регентахъ», такъ какъ, за исключеніемъ будто бы соборовъ столицъ, очень немногіе пѣвческіе хоры умѣютъ правильно пропѣть даже «Господи помилуй»! Казалось бы, что въ настоящее время, при быстромъ распространеніи обученія музыкѣ на всѣхъ инструментахъ, при

повсемѣстномъ устройствѣ музыкальныхъ школъ, слѣдовало бы ожидать, что число регентовъ можетъ только увеличиться противъ прежняго, а оказывается, что на дѣлѣ не такъ и о регентскомъ вопросѣ давно заботится церковная печать, предлагавшая преподаваніе пѣнія въ духовныхъ училищахъ и народныхъ школахъ и реформированіе училища синодальныхъ пѣвчихъ въ Москвѣ.

Обѣ эти мѣры разумны, но вотъ является г. Лебедевъ съ «вопросомъ». По его мнѣнію, полезнѣе всего образовать «институтъ ученыхъ регентовъ» отъ правительства, давъ этому институту права и преимущества служебныя. Само собою разумѣется, что окончившіе курсъ должны быть, поступая въ должность, обезпечены «хорошимъ жалованьемъ» изъ суммъ церковныхъ, или тѣхъ заведеній, казенныхъ или частныхъ, куда они поступятъ.

Ну, не комично ли это? Въ Россіи, гдѣ православіе отпраздновало уже свое девятисотлѣтіе, гдѣ полсотни тысячъ храмовъ находятъ себѣ всегда молящихся, скоро нельзя будетъ прошѣть «Господи помилуй» безъ того, чтобы пѣвчіе не были чиновниками съ какимъ-либо чиномъ по табели о рангахъ, съ казеннымъ жалованьемъ, да еще, пожалуй, съ пенсіей!

Во Франціи для прекращенія революціи предлагали всѣмъ жителямъ мужскаго пола дать орденъ Почетнаго Легіона. У насъ скоро предложатъ все населеніе росписать по табели о рангахъ. Актерамъ у насъ дали какую-то форму. Ужъ и теперь богатые купцы, отпустивъ брюхо, менѣе статскаго совѣтника получать не желаютъ, о банкирахъ и думскихъ кудесникахъ и говорить нечего: тѣ не успѣютъ обрѣзаться, какъ мечтаютъ уже о превосходительномъ титулѣ. Поневолѣ повторишь слова Кокорева, что во всемъ этомъ стремленіи облечься въ казенную форму одинъ «смѣхотворный комизмъ, исполненный глубокаго горя объ утратѣ понятій о человѣческомъ достоинствѣ». Правда и то, что у насъ понятія «человѣкъ» и «лакей» такъ долго были тождественны.

ГЛАВА XXV.

Спектакли въ Великомъ посту.

Одною изъ мѣръ для поощренія у насъ частныхъ театровъ въ столицѣ было ограниченіе казенныхъ сценъ давать представленія въ посту. Каждый разъ съ наступленіемъ Великаго поста возбуждалось недоумѣніе, почему продолжается запрещеніе именно на всѣ нравственныя и разумныя зрѣлища, каковы оперные и драматическіе спектакли дирекціи, а рядомъ процвѣтаютъ цирки, фокусники, соблазнительныя живыя картины, куплеты и какъ вѣнецъ всего — оперетка, распѣваемая дѣвицами самаго невеликопостнаго направленія, декольтированными не только сверху, снизу, но даже и сбоку.

Въ оправданіе этого говорятъ, что спектакли оставлены лишь для многочисленныхъ въ Россіи иностранцевъ и иновѣрцевъ. Но если бы это было такъ, то слѣдовало бы при выдачѣ въ кассахъ билетовъ требовать представленія паспортовъ съ визами консуловъ. Въ дѣйствительности же наши экономные иностранцы менѣе всего посѣщаютъ въ посту спектакли, и всѣ театры, а особенно веселые, наполнены русскими и православными. Наконецъ, далеко не одними иностранными спектаклями ограничивается великопостный репертуаръ: цыганское пѣніе съ «восточными плясками», скабрезныя шансонетки съ неприличными тѣлодвиженіями и гражданско-кабацкими мотивами, исполняемыя русскими на этотъ счетъ спеціалистами, являются постоянно на афишѣ. Въ живыхъ картинахъ цѣлуются, обнимаются и всячески амурятся также все русскіе дамы и кавалеры.

Мотивъ къ воспрещенію серьезныхъ и скромныхъ зрѣлищъ выставляется обыкновенно религіозный. На это особенно напи-

ралъ въ свое время московскій митрополитъ Филаретъ. Христіанская-де церковь прокляла театральныя представленія, такъ неудобно дозволять ихъ въ тѣ дни, которые особенно чтятся церковью. На это можно замѣтить, что то, что проклято церковью, не слѣдовало бы поощрять ни въ какіе дни года. Къ счастію, запретъ, положенный церковью на зрѣлища, ровно никакого отношенія къ современному театру не имѣетъ.

Отцы церкви, очевидно, могли порицать и проклинать только то, что они знали и видѣли, и едва ли въ своихъ заклятіяхъ они являлись какими-то пророками въ будущемъ, распространяя анаоемы на такіе виды искусства, о которыхъ никто не могъ имѣть и отдаленнаго подозрѣнія въ первые вѣка христіанства. Весьма понятно, что и до аскетическаго направленія, охватившаго церковь въ V вѣкѣ, христіане не могли равнодушно относиться къ тѣмъ зрѣлищамъ, которыя давались публикѣ въ Римской имперіи; цирки, гдѣ убивали, жгли, терзали живыхъ людей на потѣху развращенной толпѣ, конечно, не могли рекомендоваться; комедія являлась въ формѣ непристойныхъ фарсовъ, а трагедія, вышедшая изъ языческаго ритуала, въ основаніи своемъ имѣла фатумъ, вовсе не вязавшійся съ понятіемъ христіанъ о промыслѣ Божіемъ. Да и означенныя драматическія представленія въ первые вѣка христіанства никакой роли уже не играли, циркъ стоялъ на первомъ планѣ въ ряду увеселеній, представленіямъ его давали такую важность, что историки временъ имперіи заносили многія изъ нихъ въ число важнѣйшихъ событій. Циркъ главнымъ образомъ и имѣли въ виду отцы церкви.

Но какъ могли они имѣть что-либо противъ современнаго театра, который даже въ первоначальной формѣ созданъ только въ XVI и XVII столѣтіяхъ, а нѣкоторые виды представленій, какъ опера и балетъ, выработали свои настоящія формы въ XVIII столѣтіи. Едва ли можно думать, чтобы тѣ же отцы, которые сдѣлали музыку, пѣніе, пляски и обличеніе пороковъ сатирическою проповѣдью, принадлежностью церковнаго ритуала, приравняли бы современныя нравоучительныя комедіи, патріотическія оперы и скромныя пляски къ боямъ гладіаторовъ, гдѣ рѣзали и душили ни въ чемъ неповинныхъ рабовъ и плѣнниковъ и терзали праведниковъ дикими звѣрьми. Театръ въ лучшемъ видѣ, какъ онъ теперь существуетъ, есть мѣсто, гдѣ разныя искусства сочетаются для произведенія наибольшаго впечатлѣнія на массу; онъ имѣетъ столько же воспитательное, сколько и эстетическое значеніе; христіанство никогда враждебно искусству не было. Даже самый аскетизмъ при-

давалъ ему одностороннее гіератическое направленіе, но не выступалъ рѣшительнымъ противникомъ искусства.

Всѣ искусства, къ тому же, сами по себѣ, не исключая скульптуры и танцевъ, весьма цѣломудренны, нравственность нарушаетъ не искусство, а злоупотребленіе имъ, но для послѣдняго во всѣхъ странахъ существуетъ театральная цензура и полиція. Впрочемъ, между соборными запрещеніями и ст. 205 XIV тома нашего Свода Законовъ нѣтъ ничего общаго. Статья эта образовалась не изъ остатковъ каноническаго права, а изъ именного указа императора Павла дѣйствительному тайному совѣтнику кн. Юсупову, отъ 22 декабря 1796 г., по которому «вольные спектакли», т. е. представленія на частныхъ театрахъ, запрещались въ посты Великій и Успенскій и въ нѣкоторые другіе дни. Между прочимъ представленія были запрещены во всѣ субботы и за двѣ недѣли до Рожества. Дни, въ которые спектакли были запрещены, мѣнялись затѣмъ нѣсколько разъ; это доказываетъ, что воспрещеніе никакого каноническаго значенія не имѣло, а зависѣло отъ усмотрѣнія свѣтской власти, которая, то сокращая, то увеличивая число запретныхъ дней, думала оказать этимъ услугу нравственности, забывая, что мы живемъ не въ такое время, когда дѣйствительно возможно полное прекращеніе во время поста всякаго рода развлеченій, не исключая и публичныхъ.

Трудно предположить, что такимъ путемъ возможно увеличить число посѣтителей храмовъ въ посту. Слава Богу, у насъ въ храмахъ недостатка въ молящихся не бываетъ, да и еслибы церковная служба и не привлекала нѣкоторую часть равнодушной къ религіи и ея обрядностямъ публики, то, конечно, силою привлекать ее къ тому было бы не въ духѣ православной церкви. Въ этомъ смыслѣ высказался уже въ свое время покойный митрополитъ Иннокентій, мнѣніе котораго, конечно, компетентнѣе, чѣмъ мнѣніе штатскихъ іезуитовъ à la Мещерскій, проповѣдующихъ, что даже устройство обыкновенныхъ баловъ по суботамъ есть дѣло возмутительное. Православная церковь пренебрегаетъ не только принужденіемъ, но такими средствами, къ которымъ прибѣгаетъ теперь католическая церковь на Западѣ, которая для привлеченія публики вступаетъ въ конкурренцію съ публичными зрѣлищами, приглашаетъ въ церкви лучшихъ пѣвцовъ и музыкантовъ и кладетъ музыку органа на мотивы вальсовъ изъ оперетокъ, и даже колокольный звонъ на фантазіи изъ итальянскихъ оперъ! Во всякомъ случаѣ, если стоять исключительно на церковной точкѣ зрѣнія, то слѣдовало бы воспретить въ посту не только казенные спектакли, но прежде всего всѣ такого рода развлеченія и увеселенія, которыя являются соблаз-

нительными для времени молитвы и покаянія. Теперь же становится непонятнымъ, почему во время дней покаянія слушать «La fille de m-me Angot» и «Mascotte» можно, а «Жизнь за Царя», гдѣ проповѣдуется въ эфектной формѣ беззавѣтное исполненіе долга, или «Рогнѣду», изображающую торжество христіанства надъ язычествомъ—нельзя. Казенный балетъ причисленъ къ «русскимъ» спектаклямъ и потому запрещенъ, хотя ногами и руками ни по-русски, ни на иностранныхъ языкахъ говорить нельзя, между тѣмъ такія же балетныя представленія даются въ посту въ циркѣ.

Запрещеніе драматическихъ спектаклей еще менѣе можетъ быть объяснено. Представленіе какой-либо комедіи равносильно публичному чтенію ея для массы. Публику занимаетъ здѣсь не то, что одинъ господинъ, надѣвъ фракъ, машетъ руками, а другой, въ пиджакѣ, сидитъ въ креслахъ, скрестивъ ноги, а мысль автора, вложенная имъ въ уста актеровъ. Но въ такомъ случаѣ логика бы требовала запрещенія въ посту чтенія всякихъ произведеній мысли, романовъ, газетъ и т. д., ограничиваясь тропарями и кондаками. Церковь этого и требуетъ. Но возможно-ли согласить подобное, въ своемъ родѣ весьма логичное, желаніе съ условіями современной дѣйствительности? Очевидно, нельзя, какъ нельзя, признавая, напримѣръ, въ законѣ обязанность посѣщать обѣдню, требовать, чтобы для нея отрывались отъ своихъ обязанностей кондукторы желѣзныхъ дорогъ, полицейскіе, почтальоны, доктора, хлѣбопеки и т. д.

Нельзя забывать также, что жизнь такъ сложна, что, гоняясь за удовлетвореніемъ одного христіанскаго идеала, мы непремѣнно нарушимъ другой. Милосердіе составляетъ, конечно, болѣе сущность христіанскаго ученія, чѣмъ строгое соблюденіе въ постное время ограниченій, установленныхъ для развратныхъ зрѣлищъ начала нашей эры, между тѣмъ, ради послѣдняго, вопреки милосердію, можетъ пострадать теперь неповинно не мало людей. «За нѣсколько тысячъ человѣкъ, говорила какъ-то одна газета, можно смѣло поручиться, что для нихъ два мѣсяца отъ окончанія масляницы до Ѳоминой недѣли, будутъ имѣть полное значеніе Великаго поста. Люди эти — актеры всѣхъ россійскихъ частныхъ театровъ съ ихъ семействами... Два мѣсяца поста, дѣйствительно, покажутся имъ временемъ полнаго воздержанія, такъ какъ большинству изъ нихъ придется кормиться буквально чѣмъ Богъ послалъ...» Да и не одни актеры страдаютъ, а цѣлыя тысячи людей: музыканты, статисты, театральные служителя и другія лица, имѣющія отношеніе къ сценѣ. Гораздо болѣе по-христіански было бы накормить этихъ бѣдняковъ, чѣмъ думать запрещеніемъ нѣсколькихъ спектак-

лей привлечь ко всенощной такую часть публики, которая и послѣ молитвы не прочь прокатиться на тройкахъ къ цыганкамъ.

Спектакли въ древности.

Выше мы говорили, что между театромъ въ древности и въ настоящее время мало общаго. Намъ трудно даже понять, чѣмъ была въ древности страсть къ театру и сколько тысячъ людей принуждено было ей служить. Въ тѣ времена театръ у зрителей отнималъ не какихъ-нибудь случайно два или три часа вечеромъ. Цѣлый день, нѣсколько дней подъ-рядъ проводили городскіе жители, упиваясь, по словамъ Тертуліана: «безуміемъ цирка, непристойностями театра, жестокостями арены и суетой гимнастическихъ залъ» *). Публичныя зрѣлища въ эпоху язычества занимали мѣсто религіи, составляя одну изъ ея частей — единственную, вліявшую на толпу. Театръ занялъ мѣсто общественной жизни, которая во времена Римской имперіи болѣе или менѣе реальный видъ сохраняла только въ провинціяхъ, гдѣ она сосредоточивалась въ рукахъ небольшого кружка, для котораго была скорѣе обузой, нежели привилегіей. Театральныя развлеченія замѣнялъ трудъ, почти заброшенный свободными людьми, и семейную жизнь, связи которой были ослаблены языческими нравами. Впрочемъ, ея тихія радости и въ христіанскую эпоху казались скучными по сравненію съ искусственными эмоціями сцены. Театръ покорялъ всѣ души. Онъ ихъ извратилъ, разслабилъ, сдѣлалъ неспособными къ истинному чувству и умѣреннымъ волненіямъ. Онъ все заполнилъ своей искусственной атмосферой. Не только населеніе большихъ городовъ не могло безъ него обходиться, но и въ маленькихъ городахъ одинъ за другимъ воздвигались великолѣпные театры, въ которыхъ свободно помѣщались болѣе 7-ми тысячъ зрителей, обширные ипподромы, подъ портиками кото-

*) Остатки такого взгляда на театръ можно видѣть еще въ боѣ быковъ въ Испаніи. Въ дни боя испанцы ни работать, ни думать о чемъ либо другомъ не могутъ. Даже во время послѣдней войны, гдѣ Испанія потеряла свои колоніи, бой быковъ гораздо болѣе интересовалъ массу, чѣмъ политическія и военныя извѣстія. Съ 5-го апрѣля по 15-е октября 1896 г. въ Испаніи было 476 боевъ быковъ, причемъ убито: 1,218 быковъ цѣнностью въ 1 милліонъ песетъ (франковъ) и 5,790 лошадей въ 1 милліонъ. Матадоровъ числилось 23, получавшихъ отъ 1,500 до 4,500 песетъ за спектакль. Наиболѣе вознагражденія получили: Гергитта — 256,250 песетъ, Бомбита — 100,000 песетъ, Мацантини — 120,000 песетъ. Послѣдній бросилъ службу въ министерствѣ финансовъ, чтобы стать быкобойцемъ.

рыхъ могло усѣсться 25,000 человѣкъ, и амфитеатры съ нѣсколькими тысячами мѣстъ. И все это для небольшихъ городовъ съ ихъ сельскими округами! Когда подумаешь, что это было чуть не во всѣхъ провинціальныхъ городахъ, какъ свидѣтельствуютъ развалины, что во времена имперіи муниципальные сановники обязаны были разоряться на общественныя игры — тогда только будешь въ состояніи дать себѣ отчетъ въ ужасномъ количествѣ несчастныхъ — по большей части рабовъ — подъ разными названіями обязанныхъ служить исключительно для доставленія увеселеній народу. Уже во время заговора Катилины Римъ трепеталъ передъ трупами гладіаторовъ, находившимися въ его стѣнахъ въ безчисленномъ количествѣ.

Всѣ города имперіи кормили, по примѣру столицы, безконечное число танцовщицъ *), мимъ, комедьянтовъ и паяцовъ. Не труппы, а цѣлыя арміи нужны были для представленій, длившихся по нѣсколько дней подъ-рядъ! Это, однако, была еще только часть несчастныхъ, посвященныхъ безумствамъ древней сцены.

Патрицій Рима или Константинополя, этого второго Рима, покинувъ общественный театръ, гдѣ онъ раздѣлялъ волненія толпы, у себя дома находилъ ту же опьяняющую атмосферу. И его домъ былъ театромъ. Страсть ко всему искусственному, къ пустой внѣшности, къ оглушающему шуму, наружному блеску, легкому веселью и сильнымъ ощущеніямъ неограниченно царила въ душѣ богатаго римлянина и онъ дни и ночи проводилъ въ томъ, что передъ самимъ собой игралъ постоянную комедію. Въ своемъ домѣ, полномъ гаеровъ, онъ воспроизводилъ театральную жизнь, которая ему была такъ же необходима, какъ воздухъ, которымъ онъ дышалъ. Домъ его часто былъ устроенъ какъ театръ. Потолокъ въ столовой состоялъ изъ отдѣльныхъ частей; онѣ раздвигались и на гостей падалъ дождь цвѣтовъ или вѣнковъ. Украшенія дома мѣнялись, какъ декораціи. Порядокъ во время пира былъ также строго установленъ, какъ во время балета. Въ циркахъ и даже дома римляне были безсердечными зрителями битвъ людей или животныхъ. У нихъ были свои львы, свои звѣринцы, свои собственные гладіаторы, точно такъ же, какъ свои оркестры и свои труппы. Развлеченья частныя требовали такое же количество людей, какъ и общественныя: карликовъ, шутовъ, мимъ, паяцовъ, буфоновъ, пѣвцовъ, пѣвицъ,

*) Разъ въ Римѣ во время голода оказалось 3,000 танцовщицъ, не считая мимъ и музыкантовъ. Въ это время, какъ лишніе рты, изгонялись изъ города иностранцы и профессора свободныхъ искусствъ.

трагическихъ и комическихъ актеровъ, музыкантовъ обоего пола, танцовщиковъ и танцовщицъ. Въ залѣ, вокругъ приглашенныхъ, или же у ихъ ногъ, сидѣли толпы «виночерпіевъ», — прелестныхъ дѣтей съ длинными вьющимися волосами. Число этихъ дѣтей, служившихъ для разврата, иногда доходило до нѣсколькихъ сотенъ. Подбирали ихъ по народностямъ, по росту, по цвѣту, по возрасту. Даже кухонныя операціи совершались театрально; верхомъ искусства было умѣнье разрѣзать жаркое подъ музыку или танцуя. Всѣ движенія были расписаны въ особомъ наставленіи; тѣ, которыя дѣлались при разрѣзаніи зайца, для курицы уже не подходили; чтобы учить какъ рѣзать, имѣлись профессора.

Христіанская церковь сдѣлала величайшія усилія для того, чтобы прекратить подобный порядокъ вещей. Она дѣйствовала прямо—проповѣдями своихъ іерарховъ, твореніями своихъ отцовъ и постановленіями соборовъ. Она дѣйствовала и косвенно—внушая христіанскимъ императорамъ законы, законы подчасъ мало исполнимые, но въ дѣйствительности смѣлые — если взять въ разсчетъ страсть къ удовольствіямъ во всѣхъ классахъ общества. У церкви было мало столь крупныхъ интересовъ, какъ борьба съ театромъ. Дѣло было не только въ томъ, чтобы спасти отъ грѣха тысячи людей, занятыхъ театральною профессіею, занятыхъ вслѣдствіе необходимости, а не по доброй волѣ. Нужно было бороться и за христіанское просвѣщеніе. Нужно было воевать противъ страстей, изліяніе которыхъ угрожали опасностью результатамъ, съ трудомъ добытымъ тремя или четырьмя вѣками проповѣди и мученій. Народъ, способный угрожать пожаромъ дому префекта, желавшаго раздать бѣднымъ деньги, предназначенныя на общественныя игры, драться за цирковыхъ возницъ и скомороховъ, когда у стѣнъ городовъ стояли варвары, народъ, находившій удовольствіе въ мерзостяхъ majum'ы, былъ недалекъ отъ того, чтобы потерять всякое милосердіе, всякій патріотизмъ и стыдъ. Отъ трудовъ, потраченныхъ на привлеченіе сердецъ къ истинной религіи, не осталось бы никакихъ плодовъ, если бы христіане, какъ упрекаетъ ихъ Іоаннъ Златоустъ привыкли изъ церкви спокойно переходить въ цирки. Уваженіе къ трудовой жизни, съ большими усиліями внушенное христіанскому обществу примѣромъ церкви, тоже быстро исчезло бы подъ вліяніемъ соблазновъ древняго театра. «Когда актеры видятъ, говорилъ Златоустъ, что мы бросаемъ свои мастерскія, свои ремесла, свой заработокъ, словомъ все, для того, чтобы бѣгать въ театръ, то они, конечно, еще больше стараются».

Пока христіане составляли небольшой преслѣдуемый кру-

жокъ, имъ не трудно было воздерживаться отъ этой опасной приманки. Ихъ охраняло усердіе первыхъ вѣковъ, угрожавшая опасность и необходимое уединеніе, въ которомъ они жили. Когда же они сдѣлались преобладающимъ большинствомъ, получили политическое могущество, стали всѣмъ обществомъ, тогда они потеряли этотъ противовѣсъ и были увлечены общественными, почти языческими нравами, язычество пережившими. Вотъ гдѣ была опасность и вотъ почему, несмотря на то, что и ранѣе Таціенъ, Аоенагоръ, Тертулліанъ и св. Кипріанъ энергично преслѣдовали пороки сцены и жестокости амфитеатра, съ IV вѣка начинается самая сильная борьба церкви противъ сладострастныхъ и варварскихъ увеселеній и въ пользу несчастныхъ рабовъ. Дѣло шло о спасеніи христіанскаго общества уничтоженіемъ этихъ грозныхъ остатковъ язычества.

Церковь и политика императоровъ, стремясь къ одной и той же цѣли, находились однако въ различныхъ условіяхъ.

Первая, всецѣло занятая опасностью, въ которой находились души, продолжала проповѣдывать самые строгіе принципы по отношенію къ зрѣлищамъ древности. Она считала борьбу гладіаторовъ, представленіе актеровъ и мимъ «дьявольскою суетою», какъ говорилъ св. Кириллъ Іерусалимскій. Въ «Правилахъ апостольскихъ», въ числѣ безнравственныхъ профессій, которыя церковь желавшимъ креститься предписывала бросать, упоминаются: комедьянты, комедьянтки, цирковые возницы, гладіаторы (и ихъ учителя), атлеты, флейтисты, играющіе на цитрѣ или лирѣ, учителя танцевъ. Въ 249 году, Евкратъ, епископъ тенисскій, спрашивалъ св. Кипріана: можно ли позволить человѣку, считающему себя христіаниномъ, оставаться актеромъ? Кипріанъ отвѣтилъ, что это немыслимо, причемъ безразлично, продолжаетъ ли этотъ человѣкъ самъ играть на сценѣ или же только преподаетъ это искусство другимъ. Не обращая вниманія на безпорядки, которые могли возникнуть въ муниципальной и провинціальной жизни, церковь отлучала куріаловъ, завѣдывавшихъ муниципальными и провинціальными жертвоприношеніями, имѣвшими слабость, послѣ принятія христіанства, не только дѣлать жертвоприношенія, но и устраивать игры. Она убѣждала народъ позабыть гладіаторовъ и комедьянтовъ. Послѣднихъ отлучали и не задумывалась требовать ихъ ссылки. Всѣми способами церковь усиливалась подѣйствовать на духъ и устрашить совѣсть.

Императорская политика была и въ это время гораздо болѣе сдержана по отношенію къ зрѣлищамъ. Для передачи требованій церкви въ видѣ законовъ, ей приходилось плыть противъ

общественнаго теченія. Каждый ея шагъ встрѣчалъ препятствія. Приходилось считаться съ пассивнымъ сопротивленіемъ народа, который, потерявъ политическія права, упорно защищалъ свои права на развлеченія. Изученіе законодательства христіанскихъ императоровъ, касающагося зрѣлищъ, борьбы гладіаторовъ и положенія театральныхъ дѣятелей, крайне интересно. Видно колебаніе: движеніе то впередъ, то назадъ. Несмотря на медленность, вліяніе церкви все-таки торжествуетъ. Въ началѣ V вѣка рабы общественныхъ и частныхъ удовольствій были менѣе многочисленны; непристойныя и жестокія зрѣлища были уничтожены; множество людей избавилось отъ узъ театральной службы. Побѣда еще оспаривалась, во многихъ мѣстахъ она была несовершенна; тѣмъ не менѣе, въ смыслѣ свободы, сдѣланъ былъ громадный шагъ впередъ.

Въ древности scaenici и scaenicae — актеры и актрисы — были вполнѣ порабощены общественнымъ удовольствіямъ. Не только большинство людей, подъ различными названіями появлявшихся на сценѣ, было рабами, принадлежавшими или начальнику труппы, или устроителю игръ, или же частнымъ лицамъ, дававшимъ имъ спеціальное образованіе и затѣмъ нанимавшимъ ихъ въ качествѣ гистріоновъ, но даже свободные люди, правшіе въ театрѣ (многіе изъ нихъ наживали огромныя состоянія) переставали принадлежать себѣ. Публика пріобрѣтала права на нихъ и даже на ихъ дѣтей. Scaenici не могли оставить театральной карьеры и профессія эта была наслѣдственной. Ихъ сыновья и дочери обязаны были ею заниматься. Актеры такъ же «прикрѣплялись» къ общественнымъ удовольствіямъ, какъ curiales — къ куріямъ, collegiati — къ городу, ремесленники къ корпораціямъ.

Это было обычнымъ условіемъ до IV вѣка*). Подобное рабство было особенно тяжко; оно принуждало нерѣдко людей заниматься профессіей, противъ которой возставала ихъ совѣсть, которую осуждала церковь и которую самъ законъ признавалъ безчестной. Волей-неволей молодой человѣкъ долженъ былъ дѣлать передъ толпой непристойные жесты, цѣломудренная дѣвушка — изображать куртизанокъ.

Только въ 371 г., подъ вліяніемъ церкви, Валентиніанъ объявилъ, что дочери актрисъ, которыя будутъ вести честную жизнь, не будутъ обязываться наслѣдовать материнскую профессію. Еще болѣе освободили артистовъ Граціанъ и Ѳеодо-

*) Allard. Les esclaves chrétiens. 1876. Книга эта содержитъ много любопытныхъ подробностей о театрѣ въ древности.

сій, но Гонорій возстановилъ прежній законъ и постановилъ, что всѣ мимы, получившіе свободу, должны вернуться къ своему званію, даже насильно, summa instantia, для того, чтобы ни народныя развлеченія, ни праздники не потеряли бы своего прежняго блеска. «Зрѣлища съ этого времени, говоритъ св. Августинъ, стали еще болѣе безразсудными».

Только Юстиніанъ въ 534 г. грамотой на имя епископовъ, «разсѣянныхъ по всему свѣту», окончательно эмансипировалъ актеровъ. Одно изъ его постановленій уничтожило обязательства, добровольно заключавшіяся актрисами. «Лучше, говорилъ императоръ, нарушить нечестивое обязательство, нежели вести безпутную жизнь».

ГЛАВА XXVI.

О нравственности на сценѣ и за кулисами.

Драма Эмиля Зола «Renée» не имѣла успѣха въ Парижѣ на театрѣ Vaudeville. Произведеніе Зола парижане нашли слишкомъ смѣлымъ для публичнаго представленія. Соединеніе въ одной картинѣ прелюбодѣянія, кровосмѣшенія, сводничества, обкрадыванія жены мужемъ, продажи своего имени изъ-за денегъ, наконецъ, дѣлового мошенничества — показалось французской публикѣ издѣвательствомъ надъ общественною нравственностью. Представленіе драмы въ Парижѣ прерывалось протестами возмущенныхъ ригористовъ.

У насъ, гдѣ публику покрой платьевъ артистовъ интересуетъ болѣе всѣхъ нравственныхъ вопросовъ, взятыхъ вмѣстѣ, та же драма Зола проглочена была какъ водевиль; публика даже посмѣивалась въ нѣкоторыхъ мѣстахъ. Ее гораздо болѣе занимало, что г. Делормъ, когда говорилъ: je t'aime, то отставлялъ руку перпендикулярно, нежели возмущало такое положеніе въ драмѣ, что отецъ можетъ застать въ спальнѣ жены родного сына. Правда, по цензурнымъ соображеніямъ, сынъ былъ у насъ замѣненъ племянникомъ, но до поднятія занавѣса уже всѣ узнали объ этомъ невинномъ ухищреніи. И самъ Зола какъ бы чувствовалъ, что выведенныя имъ семейныя отношенія, хотя и встрѣчающіяся въ дѣйствительности, входятъ скорѣе въ область общественной патологіи, а потому и сдѣлалъ такъ, что Ренэ къ мужу своему въ теченіе десяти лѣтъ не имѣла другихъ отношеній, кромѣ тѣхъ, которыя соединяли супруговъ въ романѣ Чернышевскаго «Что дѣлать».

Авторъ впалъ даже въ противорѣчія. Мыслимое ли, напримѣръ, дѣло, чтобы женщина темперамента Ренэ, нервная и страстная, почти истерическая, десять лѣтъ оставалась вѣрна

фиктивному мужу, пока не отдалась мальчишкѣ. Указывая на это противорѣчіе, въ публикѣ Михайловскаго театра какъ будто выражалось сожалѣніе о томъ, сколько могла бы такая прекрасная дама имѣть за десять лѣтъ любовниковъ, и не воспользовалась этимъ...

Понятно, что заботиться о сбереженіи морали подобной публики особенно нечего.

Прекомичны были разсужденія поэтому нашихъ газетъ о представленіи фарса Мельяка «Ma Camarade». По поводу того, что г. Иттмансъ явился не въ бѣлыхъ, а въ красныхъ кальсонахъ, написаны были даже передовыя статьи, усматривавшія въ означенномъ костюмѣ нѣкоторую опасность для отечества, или отечественной нравственности. Обличителемъ фарса явилась не только маленькая печать,—которая, какъ извѣстно, отличается институтскими нравами,—но одинъ весьма почтенный критикъ, писавшій въ «Новостяхъ», которому, какъ бывшему профессору литературы, слѣдовало бы хорошо знать, что нравственно и что безнравственно на сценѣ. Если же считать безнравственнымъ нѣкоторую свободу выраженій и положеній, то пришлось бы безнравственнымъ признать и Мольера, и Шекспира, а всѣ фарсы—одну изъ древнѣйшихъ отраслей драматической литературы—цѣликомъ вычеркнуть изъ театральнаго обихода.

Вѣроятно, въ утѣшеніе означенныхъ англійскихъ гувернантокъ нашей театральной критики, которыя готовы краснѣть, если актеръ растягиваетъ подтяжки, и вообще для любителей высокой нравственности, въ слѣдующую субботу была дана на Михайловскомъ театрѣ одна изъ тѣхъ пьесъ, на которыя спеціально маменьки возятъ молодыхъ барышень, возятъ, впрочемъ, отчасти и для того, чтобы учить ихъ, какъ слѣдуетъ сопротивляться ухаживаніямъ молодыхъ милліонеровъ, когда милліоны послѣднихъ еще въ туманѣ.

Театральный критикъ «Новостей» былъ почему-то задѣтъ за живое нѣсколькими словами, сказанными нами въ «Новомъ Времени» по поводу его черезчуръ щепетильнаго отношенія къ исполненію «Ma Camarade». Онъ написалъ длинное и довольно рѣзкое объясненіе, язвительностью напоминавшее Гейне... изъ Тамбова. Въ этомъ объясненіи онъ жаловался, что мы назвали его «бывшимъ» профессоромъ, когда онъ и настоящій, и, вѣроятно, будущій профессоръ.

Будущее въ рукѣ Божьей, а если нашъ опонентъ и продолжалъ заниматься профессурой, то удивительно, что онъ восхищался синтаксисомъ Скриба и что, возражая намъ, онъ писалъ, напримѣръ, такъ:

«Нужны, вѣдь, особенный складъ ума, особенное знаніе

писателя, особенная литературная теорія, да и особенный, повергающій въ изумленіе апломбъ, чтобы положенія въ родѣ тѣхъ, которыми изобилуетъ, какъ основными, пьеса «Ma Camarade», ставить на одну доску съ тѣми, повидимому, въ этомъ родѣ, которыя встрѣчаются у Шекспира и Мольера (я, въ поученіе г. критику, прибавляю ему еще, пожалуй, Аристофана), т. е. положеніями Фальстафа, Аргана и т. п. (вѣдь ихъ, конечно, имѣлъ въ виду мой наставникъ-критикъ— когда съ такимъ апломбомъ указывалъ мнѣ на этихъ писателей),— чтобы не понимать, что въ издѣліяхъ французской кухни эти сбрасыванія кальсонъ и т. п. составляютъ соль, фундаментъ, а у классиковъ разныя «откровенности» только исходятъ изъ основныхъ мотивовъ и положеній и притомъ обусловливаются временемъ, когда эти пьесы писались, — что не ими въ этихъ произведеніяхъ вызывается собственно смѣхъ, и совсѣмъ инымъ, именно сущностью пьесы,—что...».

Да вѣдь за этакую трехсаженную фразу и гимназисту поставилъ бы учитель грамматики двойку, что же сказать о профессорѣ? Но если форма фразы соотвѣтствовала болѣе халдейскому, нежели русскому языку, то и по существу она вовсе не выдерживала критики и язвительность г. профессору была вовсе не къ лицу.

По вопросу о нравственности и приличіяхъ на театрѣ можно написать цѣлую книгу. Чтобы имѣть возможность быть краткимъ, мы сведемъ слова профессора къ двумъ положеніямъ: по его словамъ, Мельякъ въ «Ma Camarade» преслѣдовалъ цѣли безнравственныя: для сниманія кальсоновъ-де и написана его комедія, у Мольера же (мы оставляемъ для краткости въ сторонѣ остальныхъ) бѣготня, напримѣръ, по сценѣ съ клистирными трубками вытекаетъ изъ основныхъ положеній комедіи.

Спрашивается, на чемъ основано подобное заключеніе?

Мельякъ реалистъ, онъ писалъ свои фарсы не для институтокъ, а для публики современнаго Парижа, какъ Аристофанъ писалъ свои пьесы для мужской публики Аѳинъ, но въ безнравственности никто Мельяка не обличалъ; онъ былъ академикъ, офицеръ Почетнаго Легіона, хорошій буржуа и навѣрно удивился бы причисленію къ разряду порнографическихъ писателей. Нѣкоторыя вольности вытекали въ комедіяхъ Мельяка точно также изъ дѣйствія его фарсовъ, какъ и у классиковъ.

Напротивъ, у Мольера скорѣе можно сомнѣваться въ цѣляхъ, которыя онъ иногда преслѣдовалъ. Для профессора, конечно, важнѣе всего авторитеты. На этотъ счетъ мы могли бы привести десятки отзывовъ изъ авторовъ, писавшихъ о Мольерѣ,

благо наша библіотека достаточно богата по части исторіи литературы; ограничимся для краткости двумя отзывами.

Одинъ изъ лучшихъ современныхъ французскихъ критиковъ Жюль Леметръ («Impressions de théâtre»)—высоко, замѣтимъ, цѣнящій Мельяка, говоритъ, что Мольеръ былъ человѣкъ далеко не нравственный.

«Мнѣ кажется, прибавляетъ Леметръ, что философское спокойствіе George Dandin было его собственнымъ, и я не удивлюсь, если мнѣ докажутъ, что онъ въ «Amphitryon» желалъ и въ самомъ дѣлѣ восторгаться прелюбодѣяніемъ своего патрона-короля (Людовика XIV-го)... Строгость нравовъ Мольера я нахожу весьма забавною выдумкою».

Авторъ спеціальнаго сочиненія о смѣшномъ въ искусствѣ (L. Philbert «Le rire») жалуется, что Мольеръ гораздо болѣе неприличенъ (lubrique), чѣмъ Бомарше.

«Это настоящій галлъ, а галлъ въ поэтической перифразѣ Шатобріана означаетъ пѣтуха въ извѣстномъ отношеніи. Никогда Мольеръ не пропуститъ случая сказать скабрезное (obscène) слово или сдѣлать на него намекъ. Онъ его ищетъ, а если нужно сочиняетъ для него необходимое положеніе... Щедрою рукою сыплетъ онъ ѣдкую соль любострастія (luxure) и зритель не защищенъ ничѣмъ, кромѣ собственной нравственности. Castis omnia casta; но нужно сознаться, что въ своей смѣлости Мольеръ идетъ слишкомъ далеко».

Дѣйствительно, Мольеръ заставляетъ говорить двусмысленности даже Эльмиру, которую хочетъ выставить между тѣмъ добродѣтельною. Лучше же всего это видно въ «Amphitryon», о которомъ упомянулось выше. Если Мольеръ останавливается на разныхъ интимныхъ подробностяхъ, то вовсе не потому, что ему это нужно для точнаго описанія характера, а еще менѣе эти неприличности «исходятъ изъ основныхъ мотивовъ» комедіи, какъ полагалъ нашъ суровый оппонентъ.

Послѣдняго мы почтительно просили не гнѣваться, что дерзнули спорить съ профессоромъ. И для насъ, впрочемъ, есть авторитеты. Мы вѣримъ, напримѣръ, Шопенгауэру, который былъ того мнѣнія, что гг. профессора-то всего менѣе знаютъ то, чему учатъ другихъ. Не могли мы также не признать забавнымъ гнѣвъ нашего оппонента на наше право судить о литературѣ. Если мы писали о театрѣ (а писали мы уже о немъ болѣе двадцати лѣтъ), то, само собою разумѣется, мы должны были быть нѣсколько свѣдущи въ драматической литературѣ и ея исторіи, безъ этого нельзя и судить добросовѣстно о театрѣ. Понять эту необходимую связь могъ легко даже и не профессоръ.

Мы не отрицаемъ, впрочемъ, что французскіе авторы, особенно второстепенныхъ сценъ, подъ-часъ пересаливаютъ безъ всякой особой въ томъ нужды. Недавно въ теченіе двухъ сезоновъ въ Парижѣ, ни одинъ фарсъ не обходился безъ того, чтобы дѣйствующія лица не раздѣвались и не ложились въ кровать.

«Кровать, по словамъ одного критика, сдѣлалась такою же принадлежностью сцены, какъ прежде гридонъ или табуретъ. Теперь присутствуютъ при раздѣваніи такъ же часто, какъ прежде при обѣдахъ, почему дамамъ, которыя брали прежде въ театръ вѣера, чтобы скрывать краску стыда на лицѣ, слѣдовало возить съ собою ширмы»...

* *
*

Вопросъ о нравственномъ значеніи театровъ возникалъ очень давно.

Въ Римѣ театръ возникъ по случаю чумы 389 года. Святой Августинъ говоритъ по этому поводу: «Во время этой чумы въ Римѣ начались впервые театральныя зрѣлища—тоже своего рода чума, только не для тѣла, а для души».

Не задавалась ли подобными теоріями наша дирекція, воздвигая гоненія на театры? спрашивали мы въ 1878 году, во время ветлянской чумы.

Тотъ же вопросъ о значеніи спектаклей въ XVII и XVIII вѣкахъ вызвалъ громадную полемическую литературу между германскими университетами, и его порѣшили въ томъ смыслѣ, что «хотя на эти забавы нѣтъ прямого запрещенія въ словѣ Божіемъ, но для христіанъ, стремящихся къ нравственному совершенству, и особенно для того, кто желаетъ распространять свѣтъ Христовъ и учить примѣромъ, театры неприличны».

Шиллеръ (въ своей молодости горячій сторонникъ театровъ) не приписываетъ имъ просвѣтительно-воспитательнаго значенія. Отъ театровъ, по его мнѣнію, человѣкъ дѣлается равнодушнымъ къ дѣйствительности и переноситъ истину изъ внутренняго содержанія на формы и ея проявленіе. Отсюда ведетъ начало духъ поверхностности и легкости, господствующій въ обществахъ, которыя въ другихъ отношеніяхъ не безъ основанія славятся утонченностію.

При здоровой и нормальной жизни театръ, по мнѣнію Жанъ-Жака Руссо, вещь излишняя и даже вредная. «По своей такъ сказать праздной сущности театръ очень мало можетъ способствовать къ тому, чтобы исправить нравы, и очень много къ тому, чтобы ихъ испортить. Театръ не можетъ воздѣйствовать на публику своими законами, ибо, служа прежде всего удовольствію, онъ отъ той же публики получаетъ всѣ свои законы.

Если пьеса имѣетъ успѣхъ у современниковъ, то потому, что ни въ чемъ не противорѣчитъ духу времени».

Нападки на театръ, какъ мы видимъ, очень древнія, интересуютъ постоянно заграничное общество. Недавно двое выдающихся театральныхъ критиковъ, англичанинъ Скоттъ и нѣмецъ Гартъ, ополчились на театръ, Скоттъ съ точки зрѣнія морали, а Гартъ — во имя требованій искусства *).

По мнѣнію Скотта, театръ чуть ли не такое же мерзкое мѣсто, какъ публичный домъ. Онъ полагаетъ, что глупо и недобросовѣстно приписывать театру какое-либо благодѣтельное вліяніе на общество. Каждый, кто близокъ къ театру, обрекаетъ себя на нравственную погибель. Вся дѣятельность театра заключается лишь въ развращеніи общества и въ порчѣ нравовъ. Такъ называемые уроки, преподаваемые со сцены, совершенно безсильны въ смыслѣ добра. Зато нѣтъ болѣе сильнаго проводника дурныхъ вкусовъ и идей зла. Пьесы, претендующія на нравственность изображеніями прелюбодѣянія, въ концѣ концовъ пріучаютъ воображеніе и совѣсть публики освоиваться съ порокомъ. Забавно, что Скоттъ считаетъ самого себя жертвой театра. «Какъ игрокъ чувствуетъ себя обреченнымъ не выходить изъ игорнаго дома, такъ точно и я до самой смерти не буду въ состояніи отказаться отъ театра и не проводить въ немъ своихъ вечеровъ».

Взглядъ англійскаго критика опровергнуть не трудно. Театръ, какъ и всякое общественное учрежденіе, находится въ зависимости и отъ нравственнаго уровня даннаго общества, и отъ господствующихъ въ немъ идей и эстетическихъ вкусовъ. Театръ постепенно ростетъ и совершенствуется, но въ то же время и самъ онъ вліяетъ на умственный и нравственный ростъ общества яркимъ изображеніемъ общественныхъ доблестей и пороковъ.

Гартъ въ своемъ отрицаніи идетъ еще далѣе и не признаетъ ничего общаго между искусствомъ и современными театральными пьесами. По его словамъ, требовать отъ театра, чтобъ онъ былъ храмомъ искусства, можно съ такимъ же правомъ, какъ ожидать отъ танцъ-классовъ или баловъ, что они будутъ воспитывать юношество въ нравственныхъ правилахъ. Такое требованіе нелѣпо. «Эстетическое образованіе всегда будетъ стоять такъ же низко, какъ теперь, если мы не поймемъ, что искусство и сцена несовмѣстимы, что современнымъ театральнымъ пьесамъ

*) У насъ нѣтъ подъ руками сочиненій этихъ писателей, мы излагаемъ ихъ теоріи и вызванныя ими опроверженія на основаніи любопытной статьи г. Булгакова въ «Новомъ Времени».

далеко до настоящей художественной драмы. Вся наша драматургія страдаетъ именно отъ того, что отъ нея требуются чисто внѣшніе эфекты, необходимые при постановкѣ пьесъ на сценѣ. Драматическое произведеніе, какъ произведеніе искусства, должно быть создано какъ организмъ: его жизненность должна вытекать и развиваться изъ внутренней необходимости».

Это отрицаніе художественнаго значенія сцены встрѣтило немедленно отповѣдь въ нѣмецкой печати. Данныя сценическаго искусства таковы, что понятіе объ искусствѣ и художественный вкусъ всего легче распространяются именно со сцены, потому что сцена привлекаетъ къ себѣ вниманіе публики. Все, что дѣлается для поднятія уровня сцены, способствуетъ, слѣдовательно, пониманію искусства, а все, что говорится противъ театра, вредитъ искусству. Поэтому и мнѣніе Гарта свидѣтельствуетъ только о его непониманіи искусства вообще. Драматическое произведеніе только тогда безукоризненно, если оно жизненно, т.-е., если въ формѣ, въ какую выливается поэтическая идея писателя, имѣются на лицо всѣ элементы, дѣлающіе возможной постановку пьесы на сценѣ. Живые люди и сценическія условія должны быть соучаствующими факторами въ творческой фантазіи драматурга, и при созданіи своего произведенія драматургъ представляетъ его себѣ въ идеальномъ изображеніи на сценѣ. Сцена — вспомогательное средство драматургіи. Поэтому не только драматическое развитіе пьесы, вытекающее изъ внутренней идейной необходимости, но и сценичность пьесы должны входить въ творческую концепцію автора. Драма, негодная для сцены,— то же, что ненарисованная картина, а только ея описаніе. Шекспиръ потому такъ и великъ, что онъ самъ былъ хорошимъ актеромъ и принималъ въ соображеніе практическія требованія сцены.

Есть эстетики, утверждающіе даже, что прекрасное и полное сочетаніе искусствъ мы имѣемъ именно въ театрѣ. Архитекторъ строитъ зданіе театра, художникъ пишетъ декораціи, поэтъ сочиняетъ текстъ драмы, музыканты даютъ ей часто душу, актеры живо воспроизводятъ предъ зрителями характеры и сцены. Подобный взглядъ на театръ былъ и у Рихарда Вагнера.

По поводу мнѣнія о вліяніи театра, какъ примѣра, нужно замѣтить, что Эмиль Ожье, по словамъ одного изъ его новѣйшихъ критиковъ (Leopold Lacour: «Trois Théâtres»), вѣрилъ во вліяніе театра и въ пользу нравственныхъ поученій, представляемыхъ послѣднимъ. Онъ сознаетъ, что отдѣльныя лица неисправимы, но убѣжденъ, что драматическій писатель можетъ повліять на распространеніе или уничтоженіе моды или модной заразы. Комедія характеровъ нравственно безспильна, но ко-

медія нравовъ представляетъ серьезное орудіе и въ хорошемъ, и въ дурномъ направленіи. Поэтому весьма важно направлять ее въ интересахъ справедливости.

Противъ подобной теоріи можно сдѣлать только одно замѣчаніе, а именно выразить опасеніе, какъ бы, преслѣдуя порокъ, драматургъ не перешелъ за извѣстную черту и не началъ создавать несуществующихъ образцовъ порока и, какъ противовѣса имъ, несуществующихъ образцовъ добродѣтели. Преслѣдуя моральныя цѣли, авторъ уронитъ эстетическое достоинство своихъ произведеній. Несмотря на спокойствіе и здравый смыслъ Ожье, онъ не избѣгъ нѣкоторыхъ увлеченій съ этой стороны въ своихъ комедіяхъ.

* *
*

У насъ вопросъ о вліяніи театра возникъ при обсужденіи вопроса объ устройствѣ народныхъ театровъ, какъ средства противодѣйствія пьянству. Акцизные чиновники явились проповѣдниками театральныхъ зрѣлищъ. Въ Петербургѣ возбужденъ даже вопросъ объ «урегулированіи балаганныхъ увеселеній» и учреждена «народническая комиссія», т. е. комиссія объ увеличеніи числа народныхъ театровъ. Московская дума отпустила 200,000 на устройство десяти театровъ на окраинахъ первопрестольной. «Московскія Вѣдомости» справедливо замѣтили, что думѣ было бы приличнѣе устроить хотя бы сносныя мостовыя и провести воду въ достаточномъ количествѣ, чѣмъ заниматься разговорами о театрахъ, для руководства которыми она, кстати, не найдетъ и толковыхъ людей. «Русскія Вѣдомости», наоборотъ, въ восторгѣ отъ думскаго рѣшенія, и убѣждены, что театръ сейчасъ же заставитъ народъ оставить пьянство и просвѣтитъ его новымъ либеральнымъ свѣтомъ.

Въ трудахъ комиссіи по введенію питейной монополіи напечатано мнѣніе одного изъ нашихъ іерарховъ, рѣшительно высказывающагося противъ театральныхъ представленій для народа.

Зрѣлища, говоритъ епископъ, способствуютъ развитію эротическихъ страстей. Физіологическій фактъ, который часто упускаютъ изъ виду, состоитъ въ томъ, что человѣкъ родится быть подражателемъ. Представляйте ему нравственные примѣры, давайте полезныя наставленія, онъ проникнется ими и будетъ расположенъ слѣдовать имъ. Но если, злоупотребляя талантомъ, вы будете изображать добродѣтель смѣшною, а порокъ любезнымъ (а это бываетъ въ театрахъ) онъ съ улыбкою обратится къ пороку и отвернется отъ добродѣтели.

Какія дурныя послѣдствія имѣла свобода театра — фактъ общеизвѣстный. Жалкій оптимизмъ предвидѣлъ отъ свободы необычайный подъемъ искусства. Между тѣмъ дѣйствительнымъ слѣдствіемъ этого, какъ и могъ предвидѣть всякій знающій человѣческую натуру съ ея дѣйствительной стороны, оказалось, что искусство низведено на уровень заурядняго паясничества и шарлатанства.

Давно замѣчено, что великіе артисты бываютъ часто и великими грѣшниками», поэтому увлекаться и услаждаться ими и съ этой стороны небезопасно, и если провѣрить статистику преступленій между лицами, любящими театры, то окажется, что нравственность ихъ стоитъ гораздо ниже тѣхъ людей, которые вовсе незнакомы съ театрами. Распущенность нравовъ, увлеченіе чувственными наслажденіями до забвенія высшаго нравственнаго долга, слабохарактерность, неспособность къ серьезному мышленію и терпѣливому труду, невоздержность и раздражительность—всѣ эти нравственные недостатки скорѣе можно встрѣтить въ людяхъ, воспитанныхъ на эстетическихъ наслажденіяхъ.

Дѣйствуя болѣе на воображеніе и чувство, театральныя представленія располагаютъ весьма часто къ поверхностному и легкомысленному сужденію о такихъ предметахъ, истинное знаніе которыхъ требуетъ всесторонняго долгаго вниманія и терпѣливаго изученія. Развивая пристрастіе къ красотѣ и гармоніи, они въ то же время часто обезсиливаютъ чувство правды и любви къ ближнимъ. «Я охотнѣе,—говоритъ Гете,—помирюсь съ несправедливостью, чѣмъ перенесу безпорядокъ». Этимъ же пристрастіемъ нужно объяснить извѣстные типы сантиментальныхъ особъ, которыя горюютъ и плачутъ при видѣ засохшаго цвѣтка или раздавленной букашки, но угнетаютъ, мучаютъ и терзаютъ прислугу, не умѣющую угождать ихъ эстетическимъ требованіямъ и прихотливымъ вкусамъ.

Извѣстно, что въ театрахъ многіе изъ посѣтителей постоянно осаждаютъ буфеты; можно тамъ встрѣтить и пьяныхъ до потери сознанія, ссорящихся и дерущихся. Значитъ, эти развлеченія не сокращаютъ порывы одержимыхъ страстями къ пьянству. Умные крестьяне съ удивленіемъ смотрятъ на эти затѣи, именно, будто бы спектаклями и народными театрами можно сократить пьянство. Надъ этою мѣрою нѣкоторые изъ нихъ пронизировали такъ: «Думать, что театрами, спектаклями и разными потѣхами можно сохранить русскій народъ отъ пьянства — значитъ подобиться такому домохозяину, который, чтобы избавиться отъ вылазки крысъ и мышей, приказалъ бы всѣ дыры въ своихъ комнатахъ замазать сдобнымъ тѣстомъ или заткнуть кусками пирога». Аналогія совершенно вѣрная; истина на сторонѣ здравомыслящаго народа, а не пѣстуновъ его. Поэтому производить на устройство театровъ, якобы для отрезвленія народа, огромныя затраты денегъ, могущихъ, при благоразумномъ, заботливомъ стараніи о просвѣтленіи и возвышеніи его нравственности, принести великую пользу, такое дѣло можно назвать просто преступнымъ въ отношеніи къ нему и еще болѣе грѣховнымъ предъ Богомъ и святой церковью.

Наша православная церковь, заключаетъ епископъ, не благославляетъ театральныхъ зрѣлищъ. Но если они будутъ устраиваться среди православнаго народа по распоряженію начальства, то послѣднее оказывается виновнымъ въ разрушеніи вѣры его въ авторитетъ христіанскаго ученія.

Театръ въ представленіи многихъ лицъ нашего полуобразованнаго общества является чуть ли не панацеею отъ всѣхъ народныхъ бѣдствій; большинство въ серьезъ приняло изреченіе Екатерины II (не ею впервые, впрочемъ, высказанное), что «театръ есть школа». У насъ уже дошли до того, что эта школа должна быть безплатною. Плату можно будетъ-де брать съ народа, когда онъ будетъ развитѣе, когда явится у него сознательная потребность въ существованіи театра; стало быть, надо устраивать безплатные спектакли на казенный, общественный или земскій счетъ. Въ этомъ смыслѣ высказался и московскій съѣздъ сце-

ническихъ дѣятелей, ходатайствовавшій о субсидіяхъ министерства внутреннихъ дѣлъ на постройку и операціи народныхъ театровъ и вообще театровъ въ небольшихъ городахъ и торговыхъ селахъ! Совсѣмъ возвращеніе къ временамъ Римской имперіи, какъ видно изъ предъидущей главы.

Какъ же относится, однако, самъ народъ къ театральнымъ затѣямъ на его пользу? «Если откинуть преувеличенія, на которыя склонны фанатики дѣла или лица, ничего другого не видящія, кромѣ того, что имъ хотѣлось бы видѣть», замѣчаетъ резонно по этому поводу музыкальный критикъ «Новаго Времени», г. Ивановъ, статьи котораго отличаются всегда здравомысліемъ, «то народъ пока не выказываетъ особой склонности къ театрамъ, несмотря на всевозможныя сообщенія ретивыхъ кореспондентовъ. Въ Петербургѣ въ народѣ попадаются отдѣльныя лица,—по странной случайности, всего болѣе между извозчиками—заглядывавшія даже въ оперу; вѣроятно, такія лица встрѣчаются въ Москвѣ и въ другихъ большихъ городахъ, но они такъ рѣдки, что пока ихъ нельзя принимать въ разсчетъ. Въ деревняхъ... но въ деревняхъ у насъ пока было сдѣлано немного опытовъ въ этомъ направленіи — и въ сущности эти опыты не даютъ намъ права глядѣть оптимистически на дѣло. Показаніямъ разныхъ артистовъ, говорившихъ на сценическомъ съѣздѣ о народныхъ театрахъ, нельзя довѣрять. Выходило что-то странное: въ деревняхъ народъ будто бы ломится въ театръ (если таковой гдѣ устраивается), а въ городахъ (тѣхъ же губерній) никто не идетъ въ театръ, предпочитая коротать свои досуги въ другихъ мѣстахъ»...

Различны отзывы и о томъ, что нравится народу на театрѣ. Г. Бунаковъ въ журналѣ «Русскій народный учитель» находитъ, что цѣлью народнаго театра прежде всего надо поставить не поученіе, а развлеченіе. Изъ своихъ наблюденій г-жа Сѣрова выводитъ замѣчаніе, совершенно согласное съ этимъ же выводомъ, подтверждаемымъ и отзывами другихъ безпристрастныхъ наблюдателей, а именно: народъ не любитъ пьесъ, взятыхъ изъ его жизни или близкихъ къ ней (какъ и книжекъ, говорящихъ ему о крестьянахъ), и наоборотъ предпочитаетъ пьесы изъ чуждаго ему быта, особенно костюмныя. Даже Островскаго, по мнѣнію этихъ лицъ, слѣдуетъ давать уже болѣе или менѣе развитому зрителю. Противоположный взглядъ высказываетъ г. Щегловъ, написавшій цѣлую книгу «Народный театръ», напвнаго довольно содержанія. По мнѣнію г. Щеглова, нашъ народъ отлично понимаетъ и Шекспира, и даже Мольера. О Гоголѣ и говорить нечего. «Я видѣлъ, пишетъ г. Щегловъ, на народныхъ подмосткахъ великое произведеніе великаго писа-

теля земли русской, дружно подхваченное на моихъ глазахъ признательнымъ восторгомъ глубоко отзывчиваго сердца».

Болѣе всего опасается г. Щегловъ, какъ бы воспріимчивый народъ-зритель, насладившись двумя, тремя оперетками-фееріями, не разнесъ потомъ по деревнямъ и весямъ игривые оперетчные мотивы и кафе-шантанные куплеты. Г. Щеглову неизвѣстно, повидимому, что куплетная и романсная музыка еще въ XVIII столѣтіи просочилась разными путями въ нашу народную пѣснь. И съ этого рода вліяніемъ можно бы еще помириться. Опаснѣе другіе, на которые указываетъ выше епископъ.

Обычай кончать очень поздно спектакли въ народныхъ театрахъ также долженъ очень вредно дѣйствовать въ будущемъ, ибо простой человѣкъ обѣдаетъ рано и поднимается на работу въ то время, когда городской интеллигентъ ложится спать. Затяжка спектаклей дѣлается, очевидно, въ интересахъ буфета.

Отъ народныхъ театровъ, мы увѣрены, стремленіе къ пьянству не убавится, а увеличится. Видѣть же въ народномъ театрѣ рычагъ, который перевернетъ матеріальный деревенскій строй жизни, и совсѣмъ смѣшно; почему же не перевернулъ онъ городского строя? Вѣдь раекъ и верхнія галереи давно въ сущности представляютъ народные театры. Ранѣе благъ театра нашимъ крестьянамъ полезно познать блага мыла и истребленія таракановъ, а съ Мольеромъ можно повременить.

* *
*

Нельзя не согласиться съ приведеннымъ выше мнѣніемъ Скотта о томъ, что актерамъ и въ особенности актрисамъ не легко согласовать свою дѣятельность съ требованіями нравственности. Въ этомъ и заключается главная причина вѣковой устойчивости взгляда на актерскую профессію. Хотя были люди настолько увлекающіеся, напримѣръ Жоржъ Сандъ, которые находили, что «ремесло забавлять людей—первѣйшее изъ всѣхъ». Скоттъ изъ сорокалѣтняго опыта вынесъ непоколебимое убѣжденіе, что театральная жизнь убиваетъ нѣжность чувствъ, уродуетъ непосредственность натуры, опустошаетъ душу, а на мѣсто искренности и нравственности поселяетъ искусственность и пустоту. Въ особенности для женщины театръ—мѣсто неминуемой гибели. Все на театрѣ противъ нея: вольная жизнь, безцеремонность разговоровъ и манеръ, всѣ обычныя закулисныя привычки. Вся жизнь актрисы искусственна и не натуральна. Сверхъ того, каждому, кто близко знаетъ театральные нравы, извѣстно, что актриса, желающая остаться добродѣтельной, обречена на неуспѣхъ. Скоттъ находитъ чудовищнымъ, если мать пускаетъ дочь на сцену или мужъ — жену.

Замѣчательно, что актрисы не исправляются, хотя на сценѣ чаще всего онѣ о женщинахъ могутъ слышать рѣзкіе отзывы. Нападки тутъ на женщинъ идутъ очень давно. Почти весь примитивный театръ полуцивилизованныхъ народовъ основанъ на осмѣяніи обманутыхъ мужей и невѣрныхъ женъ. У грековъ Аристофанъ также сказалъ, что «нѣтъ на свѣтѣ вещи болѣе гнусной, какъ сладострастная женщина, кромѣ другой такой же женщины». Греческій драматургъ въ защиту женщинъ въ другой комедіи говоритъ, правда, что «мужчины—сообщники женской испорченности: это они учатъ женщинъ разврату и воспитываютъ его сѣмена въ ихъ сердцахъ». Извѣстный французскій драматургъ Бекъ не раздѣляетъ въ этомъ отношеніи взглядовъ Аристофана. По его мнѣнію, парижанка, напримѣръ (онъ и свою комедію назвалъ «La parisienne», а не «Une parisienne») развратна и продажна по темпераменту, безъ чьего-либо посторонняго вліянія; интриги, обманъ мужа и любовниковъ, жизнь не по средствамъ—все это дѣлается у ней также натурально, какъ растутъ ногти или является въ извѣстный часъ потребность принимать пищу. Для философа Клотильда—героиня комедіи Бека—дѣйствительно ужасное существо, тѣмъ болѣе страшное для общественной физіологіи, что она дѣйствуетъ безсознательно, весьма логически, шутя и въ очаровательныхъ формахъ. Такихъ типовъ не мало и въ комедіяхъ Дюма-сына.

Взглядъ на то, что показываться за деньги на сценѣ, чтобы развлекать другихъ людей и выражать чужія идеи и страсти, прикидываться не тѣмъ, что есть, нарушаетъ уваженіе къ самому себѣ, нарушаетъ достоинство гражданина и свободнаго человѣка,—очень старъ. Римляне разсматривали актеровъ, какъ не полныхъ людей, безголовыхъ (capitis diminuti). И въ наше время многіе полагаютъ, что занятіе актера не можетъ мириться съ извѣстною деликатною гордостью, съ извѣстнымъ благородствомъ души. Каждый дворянинъ, выступающій на сцену, почитается унижающимъ свое званіе; еще болѣе непристойнымъ кажется появленіе на театрѣ священнослужителя.

Недавно еще въ Англіи вызвало сильное волненіе въ обществѣ желаніе полуразореннаго пера королевства, герцога Манчестерскаго, поступить на сцену, хотя въ Англіи играютъ уже за деньги маркизъ Лондондерри и лордъ Рослинъ и англичане вообще не презираютъ артистовъ. Они поставили Гаррику и Саррѣ Сиддонсъ монументы въ Вестминстерскомъ аббатствѣ; королева Викторія дала дворянское достоинство актеру Ирвингу и позволила на дворцовомъ балу представить себѣ г-жу Ленгтри, нажившую милліоны не столько драматическимъ талантомъ, сколько своею красотою.

До конца XVII столѣтія женщинъ на сцену и вовсе не пускали; за то, когда пустили, онѣ быстро наверстали потерянное время. О французскихъ танцовщицахъ прошлаго столѣтія «Танцовальный Словарь», переведенный у насъ въ 1790 г., говоритъ, что «большая часть ихъ живутъ весьма непорядочно; будучи сотворены для составленія удовольствія другимъ, онѣ сами во зло его употребляютъ».

Танцовщица Киртонъ слѣдующимъ образомъ утѣшала своихъ подругъ, завидовавшихъ быстрому обогащенію другой танцовщицы—Ледюкъ, соперницы Камарго:

— Бѣдняжки, вы ничего не понимаете въ вашемъ счастьѣ. Тѣмъ путемъ, которымъ мы получаемъ деньги, гораздо пріятнѣе заработывать состояніе въ розницу, чѣмъ получить его за одинъ разъ.

О танцовщицахъ мы собрали много курьезныхъ по этой части анекдотовъ въ нашихъ книгахъ «Балетъ» и «О женщинахъ». Вотъ еще нѣсколько изъ новѣйшаго времени.

Танцовщицу Стойкову въ парижской оперѣ прозвали le Niagara, по случаю ея сильныхъ «паденій». Подобныхъ «ніагаръ» сколько угодно на каждой сценѣ.

Когда извѣстную балерину Сюбра спросили:

— Знаете ли вы что-либо глупѣе женщины, которая отдается за какихъ-нибудь несчастныхъ пять золотыхъ?

— Да, знаю: это женщина, которая отдаетъ себя даромъ.

Въ виду подобныхъ взглядовъ неудивительно, что моралисты плакались и плачутся объ участи актрисъ.

Одинъ святой, придя въ Александрію, увидалъ танцовщицу и сильно заплакалъ. Когда его спросили: о чемъ онъ плачетъ, онъ отвѣчалъ:

— Двѣ вещи меня трогаютъ: во-первыхъ, погибель этой женщины; во-вторыхъ, что я не въ силахъ такъ стараться угодить Богу, какъ эта женщина старается угодить всѣмъ людямъ.

Тринадцать вѣковъ позже, Иванъ Аксаковъ писалъ въ одномъ изъ своихъ сочиненій: «Актриса! Несчастное званіе, которое открываетъ партеру право срамныхъ клеветъ, произносимыхъ самымъ спокойнымъ, обыкновеннымъ образомъ; званіе, которое даетъ поводъ каждому обращаться къ ней съ любезностями и предложеніями своего рода; званіе, которое заставляетъ бѣдную дѣвушку или женщину по прихоти автора веселить партеръ непристойнымъ костюмомъ или безстыдными рѣчами!.. Служеніе искусству! Для этого надобно быть художникомъ по призванію, а не ремесленникомъ въ художествѣ, да и храмъ искусства давно уже превратился въ площадной балаганъ...»

Г. Южинъ пытался недавно взять подъ свою защиту рус-

скую актрису, но едва-ли удачно. По мнѣнію г. Южина, болѣе галантному, чѣмъ справедливому, «женщина на русской сценѣ и западной—два совершенно различныхъ явленія. У насъ нѣтъ на сценѣ женщинъ, которыя были бы вмѣстѣ съ тѣмъ чьими-либо содержанками. У насъ нѣтъ женщинъ на сценѣ, которыя составляли-бы состоянія позорнымъ путемъ, какъ это сплошь и рядомъ бываетъ на Западѣ». Блаженъ кто вѣруетъ!

Замѣчательно, что общество имѣетъ болѣе уваженія къ женщинамъ-артисткамъ, нежели къ мужчинамъ. Выступая на сцену, женщины какъ будто менѣе теряютъ въ своемъ человѣческомъ достоинствѣ, нежели мужчины. Это объясняютъ тѣмъ, что и въ жизни женщины очень часто бываютъ актрисами, отъ нихъ не ожидаютъ того прямодушія, которое требуется отъ мужчинъ, поэтому онѣ должны менѣе лгать, чтобы хорошо играть свои роли. Съ другой стороны, выставляя себя передъ публикой на подмосткахъ, онѣ менѣе мужчинъ нарушаютъ чувство приличія, ибо одна изъ обязанностей женщины въ свѣтѣ и состоитъ въ выставкѣ самой себя для утѣхи глазъ, и всѣ рады, что онѣ наряжаются въ дорогія платья, покрываютъ себя драгоцѣнными украшеніями, открываютъ плечи и грудь — дѣлаютъ, словомъ, то, что мужчина не могъ бы сдѣлать, не показавшись смѣшнымъ.

Великолѣпную характеристику актеровъ, съ ихъ отрицательной стороны, сдѣлалъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ «Figaro» Октавъ Мирбо. Его статья надѣлала много шуму и даже была причиною дуэли; это доказываетъ, что она попала что называется «не въ бровь, а прямо въ глазъ».

Совершенно противуположный взглядъ на роль актеровъ и актрисъ высказалъ въ одной изъ своихъ рецензій г. Суворинъ. По его словамъ:

Артистъ всегда обязанъ только таланту и труду своимъ успѣхомъ и значеніемъ. У артистки же есть посторонніе средства, помимо таланта — кокетство, поклонники, журналисты. Даже среднему таланту артистки легче, сравнительно съ артистомъ болѣе талантливымъ, пролѣзть въ извѣстность, заставить говорить о себѣ, получить значеніе. Не только искусство хорошо одѣваться, но богато одѣваться для актрисы ужъ большое достоинство. Объ ея туалетахъ говорятъ. Дамы ѣздятъ въ театръ не столько затѣмъ, чтобы смотрѣть пьесу, игру, сколько затѣмъ, чтобы смотрѣть туалеты, а за дамами ѣздятъ мужья ихъ, родственники и проч. Дамы составляютъ иногда репутаціи романистамъ, которые имъ нравятся, и артисткамъ, туалеты которыхъ онѣ перенимаютъ. Даже въ репутаціи Сарры Бернаръ не маленькая доля должна быть отнесена къ туалетамъ, на которые она постоянно обращала огромное вниманіе, и въ исторіи моды ея имя останется такъ же, какъ въ исторіи театра. У артиста — только талантъ и добросовѣстный, упорный трудъ, вся его сила только въ талантѣ и этомъ трудѣ, и если онъ поднялся до извѣстныхъ высотъ, то въ этомъ ничто постороннее не участвовало, никакая реклама, никакое поклоненіе, никакія посторонніе искусству средства...

Ну, насчетъ послѣдняго можно поспорить, потому что безъ рекламъ и протекціи едва ли и истинное дарованіе найдетъ себѣ ходъ, а особенно въ наше время.

Впрочемъ въ Парижѣ, напримѣръ, теперь уже особенно и не хлопочутъ о дарованіяхъ. Для приманки публики тамъ заведено новое правило: для участія въ пьесахъ приглашать побольше извѣстныхъ кокотокъ; платить имъ ничего не нужно, наряды ихъ великолѣпны, а поклонниками и покровителями можно наполнить хоть цѣлую залу.

По поводу этой тенденціи одна актриса (Marie Colombier), сама впрочемъ не безгрѣшная, сравнивая въ своихъ «Memoires» недавнее даже прошлое съ настоящимъ, замѣтила, что прежде «les actrices faisaient quelquefois les catins, mais les catins ne fasaient pas facilement les actrices».

Но рядомъ съ распущенностью нравовъ артистовъ случаются противоположныя явленія, слишкомъ уже суроваго ригоризма. Извѣстно, какая была война десятки лѣтъ изъ-за длины тюниковъ у танцовщицъ. Война кончилась теперь за границею оригинально тѣмъ, что танцовщицы вовсе перестали носить тюники, являясь, выражаясь языкомъ героевъ г. Лейкина, «во всемъ своемъ голоножьи», почему вопросъ о большей и меньшей длинѣ юбокъ отпалъ. Не такъ давно г-жа Лейтгольдъ, ingénue вѣнскаго Раймундскаго театра, по требованію своего мужа, запретила г. Ранценбергу цѣловать ее въ пьесѣ «Оттилія». Ранценбергъ не согласился, однако, удовольствоваться мнимыми поцѣлуями и г-жа Лейтгольдъ подала въ отставку. Директоръ театра, г. Мюллеръ-Гуттенбруннъ, принялъ отставку и написалъ артисткѣ слѣдующее:

Поцѣлуй, данный въ театрѣ въ присутствіи тысячи зрителей, представляетъ нѣчто вполнѣ условное и никто при этомъ никакихъ задникъ мыслей не имѣетъ. Если вашъ мужъ сегодня запрещаетъ цѣловать васъ, то онъ можетъ завтра запретить вамъ обниматься, а послѣзавтра — садиться на колѣни артиста. При такомъ ограниченіи артистической и личной свободы въ театрѣ нѣтъ возможности исполнять роли ingénue, и вы, сударыня, вполнѣ правы, оставляя театръ.

Г. Мюллеръ-Гуттенбруннъ не только директоръ, но и театральный критикъ, почему его взглядъ на театральный поцѣлуй обратилъ на себя вниманіе и вызвалъ въ Вѣнѣ оживленный обмѣнъ мнѣній, въ которомъ, по приглашенію «Fremdenblatt», приняли участіе и наиболѣе компетентныя австрійскія и заграничныя артистки. «Fremdenblatt» обратился именно къ женщинамъ, такъ какъ артисты были бы слишкомъ пристрастными судьями.

Въ своихъ отвѣтахъ противъ слишкомъ реальнаго поцѣлуя высказались: вѣнскія актрисы Лукка, Абендротъ, Шенфельдъ,

берлинскія — Вильдбрандтъ, Зоммерторфъ, Клара Мейеръ и франкфуртская Франкъ.

За настоящіе поцѣлуи, между прочимъ, высказались вѣнскія артистки: Беетъ, Одилонъ, Ланіусъ, Шенхенъ, Шварцъ, Левинская, Лишка, Поспишиль, Кола, Чиронн, Ратнеръ, Глекнеръ; парижскія: Жюдикъ, Розита Морп; берлинскія: Грошъ, Колэнъ и Дель-Эра, отвѣчавшая едва ли не умнѣе всѣхъ: «Артистка, преданная всей душой своему призванію, по ея словамъ, должна, въ случаѣ надобности, давать и получать поцѣлуи. Истинное художество выше всякихъ мелочей».

Всѣ артистки, конечно талантливыя, должны имѣть первный темпераментъ, т.-е. большіе глаза, блѣдный цвѣтъ кожи, гибкую фигуру и мягкія движенія. Даровитый итальянскій антропологъ Энрико Ферри отыскалъ еще особый симптомъ талантливости артистки — это серпообразное строеніе подбородка. Форма и величина подбородка имѣютъ большое значеніе для опредѣленія характера. Сильно развитой подбородокъ указываетъ на энергичную личность, у которой вся жизнь не въ размышленіи, а въ дѣйствіи. Но если это такъ, то какимъ образомъ объяснить серповидный подбородокъ у артистокъ-труженицъ скорѣе на почвѣ интеллигентной дѣятельности?

По мнѣнію Ферри, это объясняется тѣмъ, что женщина, вступающая на путь артистки, уже однимъ этимъ доказываетъ свою энергію, ибо идетъ не только противъ предразсудковъ общества, но и противъ законовъ природы. Итальянскій ученый справедливо полагаетъ, что единственная задача, возложенная природою на женщину, — есть рожденіе и воспитаніе дѣтей, — короче забота о продолженіи человѣческаго рода. Всякая попытка личной дѣятельности внѣ семьи есть уже для женщины проявленіе недюжинной энергіи, безъ которой немыслимъ протестъ противъ натуральнаго хода вещей. Между тѣмъ и въ современномъ обществѣ, и въ прошедшіе вѣка для проявленія женской индивидуальности существовалъ только одинъ путь — художественная дѣятельность на сценѣ, въ литературѣ и въ искусствахъ. Вотъ почему вполнѣ естественно крупное развитіе нижней челюсти именно у артистокъ. Отсюда Ферри дѣлаетъ и обратный выводъ: серповидный подбородокъ доказываетъ полную непригодность женщины къ семейной жизни. Господа женихи, бойтесь дѣвицъ съ серповиднымъ подбородкомъ и, само собою разумѣется, не женитесь на актрисахъ. Впрочемъ остроумный Несторъ Рокепланъ, директоръ Парижской оперы, давно сказалъ: Une actrice mariée sent mauvais.

0-20a